UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À RIMOUSKI

TÉMOINS D'UNE GÉNÉRATION : LES EFFETS DE RÉEL DANS TROIS ROMANS QUÉBÉCOIS CONTEMPORAINS

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À RIMOUSKI

comme exigence partielle
du programme de
Maîtrise en études littéraires

par :

KELLIE-ANNE SAMUEL

JUIN 2008

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier ma directrice, Madame Frances Fortier, pour le temps qu'elle m'a accordé, pour ses commentaires toujours justes et constructifs, ainsi que pour sa façon de rendre tout plus simple.

Merci également à France Bérubé, celle qui écoute, qui conseille, et qui est constamment prête à tout pour nous rendre la tâche plus facile.

Merci finalement à Daniel, Carmen et Jean-David qui m'ont incitée à persévérer et qui ont toujours approuvé mes choix.

Un merci tout spécial à Martin et Myriam qui ont su en rire avec moi…

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION

L'écrivain porte le réel à portée de main.
De voix. D'œil.
Philippe Dufour

Le plaisir du récit, l'expression du sujet et la confrontation avec le réel caractérisent, au dire de Baetens et Viart (1999), le roman contemporain. Pour une large part de la production romanesque, la lisibilité redevient un enjeu de l'écriture, un moyen de rendre compte au plus près de la réalité. De plus en plus de jeunes romanciers se tournent vers l'écriture du quotidien, où la vie d'un protagoniste est décrite du début à la fin du roman, sans qu'il n'y ait de véritable intrigue, outre la description détaillée de ce quotidien. À cet égard, Jacques Poirier, dans « Vers une cartographie du roman contemporain », explique que

> [c]ette littérature, [il a] choisi de la désigner comme une écriture du « pas grand-chose » ou du « presque rien ». Mais pareille dénomination dissimule une ambiguïté, car il y a loin d'une écriture du « presque rien » évoquant sur le mode du neutre une réalité essentielle, à une écriture du « pas grand-chose », reflétant dans sa médiocrité même la pauvreté de l'existence. Distance entre une écriture en miroir et une écriture en écart, qui toutes deux renvoient du monde une image en creux. Où nous verrons qu'il y a du vrai dans ce mot de Camille Laurens : « Rien n'est pas rien, tout le monde le sait. Évidemment, direz-vous, ce n'est pas grand-chose non plus ; mais il suffit parfois d'un tout petit rien ». (2002 : 6)

Des romanciers québécois ont atteint une certaine reconnaissance critique en prenant précisément comme point de départ ce «pas grand chose». *L'Avaleur de sable*[1] de

[1] Stéphane Bourguignon, *L'Avaleur de sable*, Montréal, Éditions Québec Amérique, coll. « Littérature d'Amérique », 1993, 240 p.

Stéphane Bourguignon, tout comme *Scrapbook*[2] de Nadine Bismuth et *Nikolski*[3] de Nicolas Dickner[4], en sont des exemples. Ces trois romans présentent les questionnements d'une génération en témoignant du quotidien des personnages. Chacune des œuvres vise à rendre compte d'une réalité contemporaine en créant, de diverses façons, un effet de réel, tout en s'écartant des procédés les plus couramment utilisés par les auteurs contemporains, soit la fragmentation du récit et l'éclatement de l'histoire. Leur désir de proposer la narration d'une histoire est un indice de leur volonté de se démarquer de la littérature plus savante, dite du soupçon, pour revenir à un souci de représenter une certaine manière de vivre, sans passer par les artifices de l'esthétisation. Dans cette perspective, chacun des romans retenus apparaît, pour reprendre une expression de Dominique Viart, comme un «sismographe culturel et social» (1999 : 149) :

> Le roman présente un «reflet» de la société, non seulement parce qu'il veut en être le «miroir» comme dans les esthétiques réalistes, mais surtout parce que la production romanesque d'une époque donnée correspond à un état des mœurs, de la culture et des préoccupations de cette époque. (1999 : 149)

Ce désir de rendre compte du réel, de le donner à voir à travers un texte de fiction fait écho à ce courant du XIXe siècle appelé le réalisme. S'agit-il pour autant, pour les trois romanciers retenus, d'en reconduire sans réserve les postulats et les procédés ? La réflexion de Philippe Dufour, dans son ouvrage *Le réalisme*, que je reprends ici librement, permet de mesurer l'écart qui sépare leur écriture de l'esthétique réaliste en s'attardant à quelques jalons majeurs :

---

[2] Nadine Bismuth, *Scrapbook*, Montréal, Boréal, 2004, 394 p.
[3] Nicolas Dickner, *Nikolski*, Québec, Alto, 2005, 326 p.
[4] Désormais, j'utiliserai, entre parenthèses, les abréviations AS, S et N, suivies de la page pour citer ces romans.

> C'est peut-être en 1826, dans un article du *Mercure français du XIXe siècle*, que perce son sens esthétique : « Cette doctrine littéraire qui gagne tous les jours du terrain et qui conduirait à une fidèle imitation, non pas des chefs-d'œuvre de l'art, mais des originaux que nous offre la nature, pourrait très bien s'appeler le *réalisme* : ce serait suivant quelques apparences, la littérature dominante du XIXe siècle, la littérature du vrai. » (Dufour, 1998: 2)

Le réalisme est une fenêtre sur la réalité, sur le « vrai monde ». On veut peindre le réel dans les romans, on veut l'y transposer, imiter la réalité. À l'origine, en littérature, on ne parlait pas de réalisme, on disait plutôt que les auteurs imitaient la « vraie vie », renvoyant ainsi à la *mimésis* :

> La *mimésis*, certes, est aux fondements de la littérature. Mais le réalisme reproche à cette imitation d'avoir été sélective, d'avoir idéalisé le réel. Les détracteurs du réalisme revendiquent pour leur part cette idéalisation comme la vocation de l'art. Ils retraduisent la formule aristotélicienne : « L'art imite la nature » en « L'art imite la belle nature ». À quoi le réalisme oppose la maxime romantique : « Tout ce qui est dans la nature est dans l'art », y compris le laid, y compris l'ordinaire. (Dufour : 64)

Au cours des siècles qui ont précédé le XIXe, les auteurs avaient ce même souci d'imitation, de figurer le réel dans les écrits. Par contre, il importait surtout de rendre agréables à la fois le récit et la société, ce qui entraînait une prédilection pour la représentation de la haute société dans les textes littéraires : le roi était bon et la nature était belle. Le réalisme, pour sa part, entend plutôt dépeindre une autre facette de la réalité, celle du quotidien, de la vie banale, que ce soit beau ou pas, et dans laquelle le monde ouvrier a sa place. Cette vision du monde se veut objective, mais « [p]ar [le] regard [qu'il jette sur le monde], l'écrivain proclame son indépendance. Il n'entend pas qu'on lui dicte sa vision du réel. Il ne veut pas peindre le bourgeois comme Porbus peignait Henri IV. Son art n'est pas un art de commande. La caricature est la vision hyperbolique de cet axiome : le réalisme refuse l'idéalisation. » (Dufour : 68-69) Les

romanciers réalistes s'inscrivent dans leur temps, car la société dans laquelle ils vivent change, évolue. Ils ont décidé de créer une rupture avec l'histoire du passé, pour écrire l'instant présent, le réel de maintenant. Pour atteindre leur objectif, ces romanciers mettent en scène des personnages bien ancrés et définis selon les problématiques du XIXe siècle :

> Les mutations de la société suscitent naturellement de nouvelles figures romanesques. De plus, cette société mobile entraîne une transformation de la notion même de personnage. Il ne revêt plus une identité stable (le caractère classique), il est façonné par le temps. [...] Le réalisme dresse l'acte de décès de l'aristocratie et parallèlement va enregistrer la naissance d'un nouveau groupe social. Le misérable entre en littérature, pendant que le monde ouvrier se développe en même temps que les villes et la révolution industrielle, dès 1840. [...] Le casseur de pierre vaut un prince. Le réalisme prend le misérable au sérieux et de ce fait rompt avec l'esthétique classique qui au nom du bon goût [...] avait censuré la réalité humble et quotidienne ou l'avait confinée dans les genres comiques. (Dufour : 27-32)

Le courant réaliste s'impose grâce à son renouveau, à son désir de modernité dans la description, dans la narration, dans le récit, ce dernier étant tout à coup fortement marqué par l'Histoire contemporaine. Alors qu'auparavant, les textes littéraires mettaient l'accent sur l'individu, sur l'homme dans un univers égocentrique, le réalisme le représente au sein d'une société influencée par son temps. La notion d'Histoire est importante dans la littérature réaliste au XIXe siècle, puisque l'anecdote du roman est située dans le contemporain de l'auteur et non plus dans l'histoire classique de la France. Les personnages peuvent donc être présentés en tant qu'individus prenant part à une société. « Dans la littérature réaliste, l'Histoire n'est pas un simple arrière-plan fondateur de la vraisemblance, créateur de l'illusion référentielle : elle est en son centre. Le roman de l'individu est un roman de l'individu dans l'Histoire. La sphère privée est contaminée par

l'espace public. » (Dufour : 19) Des personnages stéréotypés sont créés pour mettre au jour les différentes facettes de la société du temps. Le roman ne raconte plus l'histoire d'un seul personnage qui vit un éventail de péripéties, mais plutôt son histoire dans le monde, ses relations avec les autres, son statut dans la société, son rôle, son rang. En s'informant à la source, en puisant l'essence de son roman à même la société, le romancier réaliste donne l'impression d'être au plus près de la réalité. En outre, le roman réaliste prétend être un document scientifique sur le monde, sur la société. Les romanciers ne visent pas seulement à imiter le réel, ils veulent le comprendre, le questionner, en montrer les revers.

Le roman réaliste ne s'affiche pas comme tel, mais il fait jouer la notion du réalisme dans la structure même de l'intrigue. Le lecteur n'est pas nécessairement conscient des procédés pour arriver à l'effet de réel, puisque les romans réalistes tendent vers une illusion de transparence. Il s'agit de l'un des principes majeurs du réalisme, qui consiste à cacher les structures qui régissent le roman, à masquer les divers procédés, afin que le lecteur ait l'impression de jeter un regard sur le monde réel, sans manipulation. Alors que l'effet de réel vise à créer l'illusion de la réalité dans la lecture, dans la fiction, la transparence, pour sa part, efface toute trace des procédés utilisés pour y arriver. Philippe Hamon, dans « Un discours contraint » (1982), un article consacré au réalisme, met précisément l'accent sur l'illusion de transparence, comme le montre Dubois dans son commentaire :

> [C]omment la littérature arrive-t-elle à nous faire croire qu'elle copie la réalité ? Hamon part du postulat que le texte réaliste se définit avant tout comme volonté très pédagogique de transmettre une information lisible et cohérente, visant à l'élimination de toute obscurité. Ce texte va ainsi faire

> porter son effort sur ce qui manifeste une transparence, lève diversement les ambiguïtés du discours et en gomme les marques de production. Il va parallèlement soutenir l'information qu'il livre par des procédés de redondance et par une mise en scène travestie de la communication (présence de substituts de l'auteur en texte). À partir de quoi Hamon choisit de dresser un premier catalogue non systématique de ce que l'on pourrait appeler les grandes figures génératrices du récit réaliste. Il mentionne notamment l'inscription rétrospective et prédictive du récit, la motivation psychologique, l'indexation sur une histoire parallèle ou tout simplement sur l'Histoire, la motivation des noms propres, la recherche d'une monosémie des termes et des unités de récit, une volonté d'exhaustivité, privilégiant détail, description, etc. (Dubois, 2000 : 37)

Philippe Hamon, dans son article, dresse une liste de quinze procédés dits réalistes. Les pages qui suivent présentent un résumé de cet article visant à mettre en lumière les procédés essentiels de cette esthétique. Il est à noter qu'Hamon insiste sur l'importance de la lisibilité, ou de la transparence des textes réalistes. Le texte doit être facile à lire, facile à comprendre, et les informations manquant à la bonne compréhension du lecteur doivent être rapidement données. L'un des procédés utilisés pour atteindre cette lisibilité est « l'*histoire parallèle* : le récit est embrayé sur une méga (extra) Histoire qui, en filigrane, le double, l'éclaire, le prédétermine, et crée chez le lecteur des lignes de frayage de moindre résistance, de prévisibilités, un système d'attentes, en renvoyant implicitement ou explicitement [...] à un texte déjà écrit qu'il connaît. » (Hamon : 136) En d'autres mots, il s'agit de créer un univers connu du lecteur, afin qu'il puisse ancrer sa lecture dans du déjà-vu, ce qui accroît l'illusion de réel. C'est pour la même raison que les prolepses et les analepses sont utilisées dans les textes réalistes pour permettre des redondances ainsi qu'une prévisibilité de son contenu. Le lecteur doit être en terrain connu.

La vraisemblance des personnages, notamment par l'entremise de leurs noms propres ou de leurs surnoms, est un autre élément majeur du réalisme. Philippe Hamon explique que « la motivation systématique des noms propres et des surnoms des lieux et des personnages [...] [c]onstitue [...] un important facteur de *lisibilité* du texte [...]. Le discours réaliste jouera [...] sur la connotation d'un contenu social [...]. Des procédés d'explication divers peuvent venir renforcer dans le récit cette transparence onomastique ». (137-138) Le fait que les personnages et les lieux soient nommés rend le récit plus convaincant, et permet de véhiculer de l'information sur l'histoire. La transmission du savoir et des informations peut aussi passer par l'intermédiaire des personnages eux-mêmes. En effet, le récit réaliste vise la simplicité. Philippe Hamon écrit que

> le texte réaliste est un texte « pressé » [...]. On pourrait donc dire que le discours réaliste a horreur du vide informatif, et qu'il refusera les procédés dilatoires en général : rien de plus étranger au discours réaliste que toute intrigue « à suspense », ou « déceptive », que toute disposition structurale « en partition », « en tresse », etc., et que toute structure à « ellipses » qui sauterait un maillon nécessaire à la cohésion logique globale du discours. (160-161)

Cette écriture doit être transparente, c'est-à-dire sans mystère, sans ambiguïté, tout en étant très sérieuse, sans être trop savante, puisqu'elle perdrait de sa vraisemblance auprès du lecteur. Pour y arriver, le roman réaliste mettra en scène des personnages dont les métiers sont savants, ou des protagonistes qui connaissent bien les autres individus. Ces personnages pourront prendre le relais du narrateur afin de transmettre l'information que ce dernier n'est pas à même de savoir. Par exemple, un médecin pourra partager ses connaissances sur une amputation, un banquier pourra expliquer les fluctuations de la bourse, ou encore, un conteur de ragots informera le lecteur d'un potin concernant tel

personnage. Plusieurs personnages véhiculeront l'information nécessaire chacun leur tour, afin que les savoirs ne soient pas centrés sur un seul personnage, et ce, toujours dans le but de rendre le récit le plus vraisemblable possible. À cet égard, le héros, facilement identifiable parmi les autres personnages, ne sera pas un héros égal à ceux que l'on retrouve dans les romans d'aventure. « [S]i l'auteur met trop l'accent, différentiellement sur un personnage héros, le risque est grand de provoquer aussi une "déflation" de l'illusion réaliste et de réintroduire le romanesque, l'héroïque et le merveilleux comme *genres.* » (Hamon : 153-154) Voilà pourquoi il est importe, en réalisme, de toujours calculer ce qui doit être dit ou pas, afin de créer un effet de réel, auquel le lecteur va adhérer.

Pour bien recréer l'illusion de la réalité, un dernier procédé, probablement le plus fréquemment utilisé, est la description. Comme on l'a mentionné plus haut, le réalisme est un roman de formation, un roman de savoirs.

> [L]'auteur « réaliste » (comme le pédagogue) est en possession d'un certain *savoir* [...], qu'il juge exhaustif et qu'il distribuera (par exemple) sous la forme de *descriptions*. [...] Contrairement au discours du scientifique qui met souvent en *notes* en bas de page, en *bibliographie* de fin de volume, en *citations* explicites, des références destinées à authentifier son dire, le texte réaliste les *intègre* dans son corps même sous forme de scénarios et de personnages types. (Hamon : 139-141)

Puisque l'auteur réaliste veut rendre son écriture transparente, il doit décrire tout ce qu'il voit, tout ce qui se trouve dans les lieux qu'il décrit. Ainsi, il devra faire l'inventaire du magasin où le personnage entre, décrire le fleuve de la ville où celui-ci erre, l'horloge sur le mur du salon où il prend le thé, la sorte de thé. Pour que le réalisme soit une fenêtre sur le monde, le narrateur doit décrire ce que l'on y aperçoit, dans les moindres détails. « De

la narration à la description, tout est prétexte à détailler », dit Jacques Dubois (88). La vraisemblance et le réel prennent justement forme dans l'addition des détails, puisque mis ensemble ils nous offrent un monde complet, sans ambiguïté.

L'objectif de cette courte synthèse des propositions de théoriciens contemporains n'était pas de renouveler ce qui a pu être dit sur le réalisme, ni d'examiner en profondeur les différences entre réel et réalisme, entre réalisme et vraisemblance. Il s'agissait simplement d'esquisser les caractéristiques du réalisme du XIX[e] siècle, puisqu'il s'avère être le moment où il est apparu en littérature, alors qu'un grand nombre d'écrivains ont adhéré à l'école réaliste. Le réalisme a-t-il survécu au passage du temps ? Peut-être. Cependant, comme l'écrit Jacques Dubois :

> Certains soutiendront que le réalisme se survit très bien au-delà de cette limite et que notre époque voit paraître sans trêve des romans qui disent la quotidienneté de l'existence, la routine du temps, la prégnance des déterminismes. À quoi l'on répondra deux choses. La première est que le roman réaliste, s'il demeure, n'est plus en prise sur l'Histoire comme a pu l'être son prédécesseur. La seconde est qu'aujourd'hui le roman de création ne peut plus se satisfaire du seul modèle réaliste. (2000, 9-10)

C'est donc dire que de nos jours, il n'est plus possible de parler de réalisme pur, mais plutôt d'un «nouveau» réalisme, dont il s'agira ici de dégager les contours. Un réalisme qui se rapproche, à plusieurs points de vue, du réalisme du XIX[e] siècle, mais qui s'en détache en raison des changements d'époque, des systèmes sociaux et des valeurs esthétiques.

C'est ce nouveau réalisme qui sera étudié dans trois œuvres québécoises contemporaines bien accueillies par la critique, à partir de trois perspectives distinctes. Dans un premier

chapitre, il sera question du *langage* dans le roman *L'Avaleur de sable* de Stéphane Bourguignon ; il s'agira d'examiner comment la manipulation du langage dans le roman parvient à imiter le réel. Aurélien Boivin a écrit, à propos de *L'Avaleur de sable* :

> La plupart des critiques ont été unanimes pour louer le style de Stéphane Bourguignon qui, il faut le dire, maîtrise l'écriture avec un talent certain. Ses nombreux jeux de mots, son humour, son ironie aussi ne laissent pas le lecteur indifférent. Bourguignon, professeur à l'École nationale de l'humour, fait la preuve, selon Richard Dubois, que l'humour québécois est exportable, car le jeune romancier « parle comme nous : en images [...], en jab [...], en monosyllabes »... (2002, 92)

Stéphane Bourguignon a donc pu rendre compte de la réalité par son écriture qui, nous le pressentons déjà, se rapproche de l'oralité québécoise par l'utilisation d'un narrateur « je ». C'est donc sous cet angle que *L'Avaleur de sable* sera analysé, en prêtant attention à la «langue parlée» du narrateur, qui entraîne un effet de réel axé sur le plan de l'expression orale.

Valérie Lessard, dans un article consacré à *Scrapbook* dans le journal *Le Droit*, a écrit que « Nadine Bismuth manie une plume, savoureuse, comme d'autres un pinceau. [...] [E]n tant que lecteur, on se laisse prendre au jeu du chat et de la souris auquel elle nous convie allégrement, puisqu'il n'est pas toujours simple de faire la part entre ce qui est vrai et ce qui est faux, entre la fiction et la réalité ». (A16) Nadine Bismuth, dans son roman, réussit à rendre réel ce qui ne l'est pas. L'étude de *Scrapbook*, au second chapitre, s'attardera aux *personnages* de ce roman, qui bien ancrés dans un univers référentiel, se présentent eux aussi comme des sujets de référence au réel. C'est à partir de l'étude de Vincent Jouve, « La saisie du personnage », dans laquelle il a élaboré une méthode de perception du personnage, que se fera l'analyse des personnages de *Scrapbook*.

Finalement, dans un dernier chapitre, il sera question des *lieux* dans le roman de Nicolas Dickner, *Nikolski*. Nikolski est également le nom d'une île qui existe vraiment, en Alaska. Il s'agira d'examiner les différentes façons de mettre en place les lieux dans le roman, afin de faire ressortir le parallèle entre la réalité et la fiction, selon les perceptions ou représentations des protagonistes. Il importera aussi d'étudier les déplacements des personnages ainsi que des objets dans ce roman qui ne semble pas avoir de frontières. Michel Biron écrit :

> *Nikolski*, premier roman de Nicolas Dickner, a reçu un accueil critique enthousiaste dès sa sortie au début de 2005. [...]L'écriture de Nicolas Dickner rappelle, par bien des côtés, celle de Jacques Poulin [...].Mais cette imitation n'enlève rien à la singularité du roman de Nicolas Dickner, qui fait du mimétisme une sorte de postulat général, à la fois d'ordre moral et esthétique. *Nikolski*, en outre, se laisse envahir par tout ce qui l'environne, peu importe qu'il s'agisse de fiction ou de réalité. Il s'agit de coller au monde des signes, mais en même temps d'ouvrir ce monde à des univers de sens inattendus, notamment par le télescopage du passé et du présent. La description des objets et des lieux devient une aventure en soi, un voyage dans le temps et dans l'espace. Tout fait signe, tout est soluble dans l'écriture romanesque. (2005, 143-145)

Comme l'écrit Michel Biron, il y a un enjeu de mimétisme chez Nicolas Dickner, alors que la saisie du lieu vient fonder l'effet de réel ; j'approfondirai cette question en prêtant attention, entre autres, aux procédés de représentation du lieu.

L'enjeu de ce mémoire, rappelons-le, n'est pas de prouver que les trois romans à l'étude ressortissent à l'esthétique réaliste, mais plutôt de montrer comment l'écriture contemporaine réussit à « faire illusion », à faire croire qu'elle parle du réel.

CHAPITRE I

LE SOUCI DU DIRE-VRAI

« Le style est la réponse esthétique au vide du réel »
Philippe Dufour

L'étude de *L'Avaleur de sable* (1993), premier roman de Stéphane Bourguignon, vise à illustrer l'un des aspects du « retour au récit » en littérature québécoise contemporaine. En s'écartant délibérément des procédés les plus couramment utilisés par les auteurs dits littéraires, soit la fragmentation du récit, l'éclatement de l'histoire ou la problématisation de l'autorité narrative, l'écriture de Stéphane Bourguignon semble revendiquer une posture singulière, où le récit linéaire, sans détour temporel, permet de mieux rendre compte du quotidien que tous les artifices de l'esthétisation. Cette façon de faire rappelle à certains égards celle des auteurs réalistes du XIXe siècle, qui visaient à raconter une histoire qui soit le plus réaliste, le plus vraisemblable possible. À ce propos, Ian Watt écrit que « [c]e qui est ressenti souvent comme l'absence de forme du roman, comparé, disons, à la tragédie ou à l'ode, vient probablement de ceci : la pauvreté des conventions formelles du roman serait le prix qu'il doit payer pour son réalisme. » (Watt, 1982 : 17) L'indéniable prétention de réalisme, chez Bourguignon, lui vaut une certaine reconnaissance critique, et semble rejoindre les attentes d'un lectorat féru d'histoires concrètes qui se passent ici et qui mettent en scène des personnages de la vie courante. D'ailleurs, le récit s'ouvre sur ces mots : « C'est vrai », ce qui met en place la volonté de rendre justice à la réalité. L'objectif de cette étude est de vérifier dans quelle mesure le « retour au récit », dans le roman de Bourguignon, propose une ré-interprétation du réalisme, et ce, à partir de la question du langage utilisé dans l'œuvre.

Une vie sans artifice

L'Avaleur de sable raconte le quotidien de Julien, personnage et narrateur, sur une période d'environ un an et demi. Le récit au « je » relate les différentes rencontres de Julien au fur et à mesure qu'elles se produisent. Le roman commence alors qu'il est en deuil d'une femme, Florence, et se poursuit avec la rencontre de nouveaux amis qui lui redonnent tranquillement goût à la vie. *L'Avaleur de sable*, bien qu'il ne soit pas présenté sous cette forme, donne l'impression d'un journal quotidien, en raison de la narration au « je » et de l'évolution lente de l'histoire, lenteur engendrée par la description d'un quotidien banal. Julien habite un appartement de Montréal avec son ami Pierrot. Tous deux chômeurs, ils vivent au jour le jour, sans se chercher d'emploi. Leur cohabitation semble leur plaire, jusqu'au jour où ils rencontrent Sonia, dont Pierrot devient amoureux. Après quelques semaines à peine de fréquentation, Pierrot emménage chez Sonia, laissant Julien seul. Ce dernier, n'ayant pas vraiment d'autres amis et les circonstances voulant qu'il perde ses prestations d'assurance-emploi en même temps, déprime. C'est à ce moment qu'il fera la rencontre de Pépé, un vieil homme qui tient un kiosque dans un marché extérieur et qui l'engage à travailler pour lui à la vente de fruits et de légumes. C'est à cet endroit qu'il fera la rencontre d'Annie dont il devient amoureux. Bien que dans les premiers temps leur relation soit difficile, ils deviennent bientôt inséparables. Annie fera la rencontre de Pierrot et Sonia, dont elle se fera vite complice pour en faire voir de toutes les couleurs à son amoureux. S'enchaînent ainsi séparations, réconciliations, maternité, bonheur et tristesse. Personnage emblématique de la génération X, Julien est désabusé de la vie, de la société, et c'est ce qu'il tente de faire

comprendre à son narrataire tout au long du roman. Ce même personnage reviendra dans le deuxième roman de Stéphane Bourguignon, *Le principe du Geyser* (1996). L'histoire se déroule quelques années plus tard, alors que Julien et Annie ont un jeune garçon ensemble. La plupart des personnages de *L'Avaleur de sable* seront présents dans la suite, mais l'action est davantage centrée sur Julien, toujours narrateur. En effet, ce dernier, parti seul en vacances, devra lutter contre la tentation d'aller rejoindre sa séduisante voisine de chalet[5].

D'entrée de jeu, *L'Avaleur de sable* semble obéir à un schéma simple : le temps du roman est linéaire, suivant le cours des évènements, sans manipulation temporelle. Pas de sauts dans le futur, pas de retours en arrière, tout évolue sans ambiguïté. La syntaxe du récit induit, à elle seule, l'effet de lisibilité recherché. Les phrases reflètent plus souvent qu'autrement le discours oral, ou encore le discours du diariste ou discours intérieur. La narration au « je » peut porter à confusion et laisser croire à une forme d'autofiction, mais il n'en est rien, le « je » représentant Julien étant fictif, créé pour véhiculer un discours. Bien que la forme du roman ne reprenne pas les marqueurs génériques du journal de bord

---

[5] Stéphane Bourguignon a également écrit deux autres romans, dans lesquels les personnages de *L'Avaleur de sable* ne reviennent pas. Le premier, *Un peu de fatigue* (2002), raconte la vie d'un homme en crise de la quarantaine, que le lecteur suivra dans sa déchéance, probablement due à une dépression. La narration, tout d'abord prise en charge par le personnage principal, sera ensuite transférée à différents personnages du roman. Ainsi, le « je » narratif ne renvoie pas toujours au même personnage au fur et à mesure que la lecture avance. Par contre, le contenu reste sensiblement le même que dans les deux premiers romans de Bourguignon, c'est-à-dire que les personnages sont décrits dans leur quotidien, dans leur moment de fragilité, dans leur solitude. Le thème de la solitude revient également dans le dernier roman de Bourguignon, *Sonde ton cœur, Laurie Rivers* (2006). Ce roman qui se distingue des autres par sa narration à la troisième personne, raconte toujours le quotidien, mais cette fois de plusieurs personnages, et surtout féminins. Stéphane Bourguignon est aussi scénariste pour des téléséries. Il a scénarisé *La vie, la vie* (2001), un succès à Radio-Canada, où est décrite la vie d'un groupe d'amis. Il a aussi écrit les scénarios de *Tout sur moi* (2006), une comédie qui s'inspire de la vie de la comédienne Macha Limonchik, où il fabrique un épisode à partir d'un fait véridique. Tous ces romans et téléséries sont des succès puisque Stéphane Bourguignon arrive à créer des personnages stéréotypés dans des situations pour le moins banales, auxquels les lecteurs peuvent s'identifier. Ils se reconnaissent à la lecture des romans ou à la vue des épisodes télévisés.

ou du journal intime, comme par exemple les dates en début de paragraphes, le narrateur, Julien, parle un peu comme il le ferait dans un journal intime, en s'y confiant, s'y posant des questions, y trouvant des réponses. Par exemple, après que son nouvel employeur lui a avoué qu'il n'était pas en position de demander quoi que ce soit à Julien, ce dernier enchaîne sur le mode narratif :

> Effectivement, certains jours, je pars d'ici avec vingt dollars en poche alors que le lendemain je peux en tirer soixante. Seulement, je ne sais pas pourquoi, mais j'ai le goût de donner le maximum pour cet homme. Ça fait des années que je n'ai pas croisé quelqu'un qui ne sent pas le besoin d'étaler toutes ses connaissances, de raconter tout ce qu'il vécu, tout ce qu'il a compris. Ce qu'on attend d'un individu, c'est de pouvoir s'asseoir en silence avec lui, de lever le bras une fois de temps en temps pour porter une bouteille à nos lèvres et de regarder tranquillement passer les filles. Si on ne peut pas faire ça, on n'a pas compris le sens de la vie. Alors quand vous tombez sur quelqu'un qui pense enfin comme vous, il faut être aux petits soins avec. (AS : 82)

Le narrateur s'adresse ici à quelqu'un, se confie, sans qu'il y ait de véritable destinataire, selon la formule du journal intime où le diariste écrit à quelqu'un, peut-être à lui-même qui se relira un jour. L'introduction du discours avec un adverbe qui vient corroborer les dires de Pépé, son patron, suggère la présence d'un interlocuteur encore renforcée par la leçon qui suit, une morale sur les rencontres et les personnalités, morale qu'il doit nécessairement adresser à un destinataire. L'écriture au « je » permet d'éviter l'effet de distance que la troisième personne crée, c'est-à-dire que l'écriture est plus familière, à l'image de la langue orale.

Un langage « authentique »

La narration au « je » est également un procédé utilisé dans le roman pour inciter à croire à l'authenticité des personnages. Croyance tout d'abord engendrée par la participation à laquelle le narrateur convie son destinataire, en lui faisant lire les propos qui s'adressent directement à lui, croyance ensuite générée par les propos du narrateur dont les sentiments ne sont pas interprétés par un quelconque narrateur omniscient, mais livrés au fur et à mesure que l'histoire se déroule, sous le coup de l'impulsion, et selon l'autocensure de celui qui les vit, comme ils le seraient dans la réalité. Ce procédé permet de créer un style de prose proche de la langue parlée, c'est-à-dire plus vulgaire, moins poétique. À ce propos, Ian Watt, en parlant du réalisme du XIXe siècle, écrit que :

> le genre lui-même fonctionne plus par représentation exhaustive que par concentration élégante. Fait qui expliquerait sans doute à la fois pourquoi le roman est le genre le plus facile à traduire, pourquoi de nombreux romanciers indubitablement grands, de Richardson et Balzac à Hardy et Dostoïevski, écrivent souvent avec gaucherie, et parfois avec une foncière vulgarité ; et pourquoi le roman a moins besoin de commentaires historiques et littéraires – ses conventions formelles le forcent à fournir ses propres annotations. (Watt, 1982 : 39)

Dans cette perspective, *L'Avaleur de sable* s'éloigne en effet, par sa linéarité et sa « gaucherie », de ce que le milieu universitaire considère comme étant « littéraire ». Par exemple, la citation retenue de *L'Avaleur de sable* montre que le discours mime la langue orale ; la dernière phrase, agrammaticale, renvoie à un anglicisme courant.

Un autre procédé visant la représentation du réel est le récit du quotidien, comme le narrateur le vit, au rythme où il le vit, c'est-à-dire au jour le jour. Tout le récit semble construit dans un présent immédiat, comme s'il s'écrivait au fur et à mesure que les idées se forment dans la tête du narrateur-personnage.

Certains romans contemporains, dit Marie-Pascale Huglo (2006), offrent une syntaxe plus lourde, où, « [s]ans aller jusqu'à l'illisibilité, la phrase fait obstacle à la transparence du sens, elle demande au lecteur un effort soutenu : la compréhension élémentaire bute sur les mots. » (Huglo, 2006 : 131) Rien de tel dans *L'Avaleur de sable*, où la lecture se fait plus rapidement, puisque tout est limpide. En plus d'une syntaxe simple, les comparaisons sont faciles à saisir, sans complexité :

> C'est une fin d'après-midi paisible, tout va pour le mieux et le moral est à son plus haut. C'est du solide, j'ai l'impression de marcher sur une journée en béton, tout va être parfait. De toute façon, ce matin en ouvrant les yeux, je me suis juré d'oublier toutes les épées de Damoclès qui planent au-dessus de nos têtes. Naturellement, c'est plus facile à dire qu'à faire, mais dans l'ensemble j'y arrive. C'est comme de demander à un amputé de penser à la jambe qui lui reste et non à celle qu'on vient de lui scier. Mais j'y arrive. (AS : 145-146)

La syntaxe est claire, les propos également, rien n'est difficile à saisir dans cette réflexion. Le narrateur s'amuse même à reformuler les expressions utilisées dans le langage de tous les jours. Ainsi, l'expression bien connue « marcher sur des œufs », qui illustre la fragilité d'une situation, se transforme ici en « marcher sur une journée en béton », donc une journée solide, qui ne peut se briser, qui ne peut se dérober sous ses pieds. Le style d'écriture se tient au plus près du langage parlé, de la sonorité des mots, des expressions toutes faites. Pour renforcer l'effet de réel, ces expressions sont d'ailleurs souvent présentées avec des modifications qui n'en changent pas le sens. Par exemple, le narrateur se plaint en ces termes : « Depuis mon lever que cette maudite pluie nous tombe dessus [...] et ça se met à tomber comme des poteaux de téléphone » (AS : 37). L'expression exacte serait plutôt « tomber comme des cordes ». Le texte comporte plusieurs jeux de mots de la sorte, comme « on dirait une sorte de grosse machine à

conneries programmée pour écœurer. » (AS : 16), « Et ça palpite là-dedans comme un cœur de lionne quand la gazelle agonise sous sa patte. » (AS : 16), « On a beau connaître quelqu'un comme le fond de son nez » (AS : 18), « on dirait un banc de harengs qui tournent en rond dans leur pot de marinade » (AS : 20), « rire à ventre déboutonné » (AS : 153), etc. Il en va ainsi pour l'ensemble du roman, où le narrateur transpose des expressions familières pour en créer d'autres.

Le fait que le narrateur s'exprime comme il le ferait à l'oral renvoie à une forme de monologue, au sens où Julien organise son discours de telle façon qu'il paraisse spontané, non réfléchi. La spontanéité justifie donc le fait que les expressions soient réinventées, que la syntaxe ne soit pas conforme aux règles établies à l'écrit. Toutefois, le monologue n'est motivé par aucun élément, ou public, qu'il prenne la forme d'un lecteur du journal intime ou d'un quelconque personnage qui écouterait le récit de Julien. Peut-on affirmer pour autant que le discours relève de la mimésis formelle, au sens où l'entend Glowinski :

> Le récit à la première personne relève de la *mimésis formelle* : c'est une imitation, par le moyen d'une forme donnée, d'autres modes de discours littéraires, paralittéraires et extralittéraires, ainsi que, selon un procédé relativement commun, du langage ordinaire. La mimésis formelle fait fond sur des formes d'expression socialement déterminées, et en général profondément ancrées dans une culture donnée. Nous avons donc affaire à un certain type de stylisation. C'est la raison pour laquelle on ne peut parler de mimésis formelle que lorsque se manifeste une certaine tension, un certain jeu entre différents modes d'expression ; par exemple, lorsqu'un roman fait usage des règles structurelles qui appartiennent au Journal [*sic*] intime. Il n'y a pas de mimésis formelle lorsqu'un récit donné se borne à manifester les structures inhérentes au genre même ou à la convention stylistique dont il relève, par exemple, lorsqu'un sonnet met en œuvre les règles contraignantes du sonnet classique. Dans ce cas, l'indispensable tension n'existe pas ; le phénomène de mimésis formelle ne se produit pas. C'est cette tension qui constitue le critère fondamental de la mimésis formelle. (Glowinski, 1987 : 500)

Cette tension semble exister dans la construction de la narration de *L'Avaleur de sable*. Rien n'indique que la narration au « je » soit justifiée par une structure particulière nécessitant la première personne. Le monologue non motivé de Julien est plutôt un simple procédé visant à construire un discours plus près de la langue parlée, afin de rendre compte d'une mimésis de la réalité par le langage. Pour ce faire, le narrateur doit, à travers le discours qu'il tient, s'adresser à un destinataire, ou plus particulièrement à un interlocuteur. Puisque la forme suppose la présence d'un interlocuteur – fut-il non précisé, c'est-à-dire abstrait, et ne renvoyer à aucune entité dans le roman – , ce dernier doit être construit par le discours lui-même. Ainsi, le narrateur, en s'adressant à quelqu'un, sans pour autant le nommer, met en scène un interlocuteur qui ne fait qu'écouter le récit, comme dans cet extrait, au début de la troisième partie du roman, alors que Pépé vient de partir et qu'Annie et Julien se retrouvent seuls à la campagne :

> Drôle de temps. Comme si le vieux avait embarqué dans ses bagages tous les fronts froids de la région. Remarquez, l'Afrique, elle peut s'en envoyer des vents du nord ; si les éléphants battent des oreilles, c'est sûrement pas pour se les réchauffer. En tout cas, pour l'instant, nous, on ne peut pas se plaindre ; déjà le 22 décembre et il n'y a pas plus de deux centimètres de neige de tombé. J'imagine qu'en ville les crottes de chiens arrivent à peine à se garder congelées. (AS : 127)

Julien s'exprime ici en usant du vocabulaire simple et vulgaire de la langue ordinaire, c'est-à-dire non soutenue, il s'adresse nécessairement à un interlocuteur, allant même jusqu'à l'interpeller d'un « Remarquez ». Grâce à des mots de la sorte, à des adresses directes à un personnage qui n'en est pas un, à un autre qui ne fait pas partie du texte, le narrateur construit son interlocuteur, ce qui a pour effet en quelque sorte de motiver son discours, puisqu'il vise à informer quelqu'un.

La stylisation du réel

Le fait que ce destinataire ne soit jamais nommé, que ce soit par la présence de marqueurs génériques du journal intime ou par une mise en contexte qui validerait le monologue de Julien, permet de se questionner sur les raisons de cette mise en œuvre. Il s'agit en fait d'un procédé pour raconter le quotidien. Puisque les péripéties sont rares dans *L'Avaleur de sable*, l'action se déroule principalement à travers les mots, le langage du texte. Certains, comme Ian Watt, diront qu'un effet de lenteur est produit en raison de cette écriture qui devient l'action au lieu de la décrire :

> la description détaillée des préoccupations de la vie quotidienne, telle qu'on la trouve dans le roman, est liée à son emprise sur la dimension temporelle : T.H. Green a remarqué qu'une grande partie de la vie humaine avait tendance à échapper à la représentation littéraire, ne serait-ce qu'en vertu de sa lenteur ; le lien étroit entre le roman et la texture de la vie quotidienne dépend directement de l'usage d'une échelle temporelle infiniment mieux graduée que celle dont on se servait dans les récits précédents. (Watt, 1982 : 29)

Dans le roman de Stéphane Bourguignon, comme dans ceux de l'époque réaliste, un effet de lenteur se dégage de la description du quotidien. Évidemment, l'absence de péripéties rocambolesques, d'aventures et de merveilleux entraîne un style narratif plus lent. Puisque les actions sont moins extravagantes, il y a davantage de place pour la banalité du quotidien, qui s'écrit par le biais de la description. Chaque journée ressemble à la précédente, et la routine s'installe. C'est ce qui se produit dans la vie du narrateur de *L'Avaleur de sable*. Un passage du roman apparaît emblématique de la platitude du quotidien du narrateur :

> J'ai compté deux cent quatre-vingts tuiles sur le plancher de la cuisine, quarante-neuf mètres de boiseries dans la maison et huit cent quarante grains de maïs dans une boîte de trois cent quarante et un millilitres.

> Le facteur passe à onze heures quarante-huit, avec plus ou moins neuf minutes de retard. Quand le mercure indique vingt degrés, il met son bermuda. J'imagine qu'à vingt-cinq, il est à poil en dessous.
>
> Lundi dernier, mille quatre cent cinquante-deux automobiles ont emprunté ma rue entre neuf heures et vingt et une heures, il y a cinquante-neuf mille définitions dans l'édition mille neuf cent quatre-vingt-sept du *Petit Robert* et la poussière met quatre-vingt-neuf heures pour former un minou sous mon lit. Pierrot est parti depuis cent quatre-vingt-douze heures et dix-sept minutes. Je m'ennuie. (AS : 61)

« [L]'écriture réaliste a quelque chose de compulsif », dit Jacques Dubois (2000 : 70). Julien s'ennuie et veut que son sentiment soit partagé. Son univers est vide d'évènements comme de sens. Puisque l'action n'est pas très présente dans *L'Avaleur de sable*, toute l'intrigue est dans le langage. Le personnage ne vit pas à toute allure un épisode rempli d'aventures, mais il parle, il raconte son quotidien, il commente les évènements qui surviennent. L'extrait précité, lourd de sa dimension ironique, vise à tourner en dérision le vide dans la vie de Julien, comme dans le roman. En raison du manque d'action, du manque d'évènements intéressants pour l'évolution du roman, le narrateur, qui n'a rien à dire, puisqu'il reste enfermé dans son appartement sans voir personne, se voit forcé de dire ce qu'il fait, c'est-à-dire tourner en rond en cherchant quoi faire. C'est donc ainsi qu'il se retrouve à discourir sur ses réflexions sans intérêt pour quiconque l'écoute. Le choix d'écrire les nombres en lettres plutôt qu'en chiffres est un moyen de ralentir le rythme de lecture, afin d'accentuer l'illusion de lourdeur et d'insister sur la plate banalité de la routine du personnage principal. À la lecture de cet exposé chiffré, il est possible de voir que malgré l'illusion de réel, l'ironie permet de créer une certaine distance face à la réalité. C'est donc dire que malgré l'illusion de transparence qui apparaît dans ce passage, la volonté de styliser le réel est mise en évidence par l'écriture, le langage

utilisé. Dans cet exemple, l'effet de confidence est amplifié dans le but de pointer le manque extrême de profondeur dans la vie de Julien.

Une fausse vraisemblance

Selon Philippe Dufour, « [l]e réalisme se veut représentation du quotidien, au plus près du vécu, en puisant dans les choses vues, sans omettre le banal - qui est la vérité de la vie. » (Dufour, 1998 : 1) Poussé par un désir de vraisemblance, le roman multipliera les détails du récit, afin de créer un univers plus complet, au risque de produire un effet de platitude ou de banalité en raison de la redondance quotidienne des faits et gestes des protagonistes. Le narrateur, dans le cas de *L'Avaleur de sable*, exprime lui-même la banalité de sa vie, notamment dans l'extrait qui suit, à la suite d'un appel de son meilleur ami, Pierrot, dont il n'a pas eu de nouvelles depuis un mois, c'est-à-dire depuis qu'il a emménagé avec Sonia, sa nouvelle petite amie :

> Ciao !, Pierrot, on se reverra un de ces jours. Quand tous tes beaux projets auront foiré, quand t'auras laissé Sonia, quand j'aurai perdu ma job. On se retrouvera une fois de plus et on reprendra notre histoire où on l'a laissée, en essayant de se convaincre qu'on n'est pas réellement fichus, que tout est encore possible. En attendant, demain je donnerai tout ce que j'ai au travail, comme ça demain soir, je pourrai rentrer l'esprit tranquille, il ne me restera qu'à descendre quelques bières pour m'assommer complètement. Et après-demain je retournerai travailler et après-demain soir, je m'enverrai d'autres bières. Et dans une semaine pareil. Jusqu'à ce qu'il se passe quelque chose d'intéressant dans ma câlice de vie. (AS : 80)

Dans le but de prouver que sa vie n'a plus vraiment de sens depuis le départ de son ami, Julien, dans une lancée pessimiste, poursuit son discours à Pierrot alors qu'il n'est plus au bout du fil, pour lui dire à quel point ils se retrouveront au même point dans quelques temps, alors que Pierrot n'aura plus d'amie et que lui-même n'aura plus son emploi. Plutôt que de créer de l'action grâce au langage,

Julien fait ici l'inverse, en renversant tout ce qui pourrait tenir lieu d'action, en réduisant son quotidien à une routine plus que banale, où travail et bières prennent tout l'espace.

Pour Julien, le fait de réduire les personnages de la sorte, de les rendre plus vulnérables en raison de l'absence de l'un, du manque de volonté ou d'ambition d'un autre est une façon de représenter le monde de manière la plus réaliste qui soit. Toujours selon Ian Watt,

> [l]es diverses caractéristiques techniques du roman [...] semblent toutes contribuer à servir l'objectif commun au romancier et au philosophe – la production de ce qui prétend être un compte rendu authentique de la véritable expérience des individus. Cet objectif [implique des] ruptures avec la tradition de la fiction [...]. La plus importante peut-être – faire que le style de prose rende un son de parfaite authenticité – est elle aussi étroitement liée à l'un des points méthodologiques distinctifs du réalisme philosophique. (Watt, 1982 : 35)

Pour arriver à rendre compte de l'expérience d'individus par l'écriture, il ne suffit pas d'un style de prose particulier, il faut travailler à la fois sur le style et sur l'individualisation des personnages. Puisque l'action est rare dans *L'Avaleur de sable*, les personnages, par leurs propos, racontent une histoire qui se justifie par eux, par ce qu'ils vivent et disent de leur quotidien. C'est donc uniquement à travers le discours qu'ils tiennent que *L'Avaleur de sable* présente l'individualité des personnages.

Autrement, les personnages ne sont pas clairement individualisés, puisqu'ils n'ont pas de nom de famille, pas d'adresse, les lieux où ils se trouvent n'étant jamais nommés. Bien que les personnages aient chacun leur vie, chacun une volonté de faire, ils ne sont pas des individus distincts comme le seraient des personnes réelles. Le seul personnage important

dont le nom de famille est donné dans le roman est Pierre-Paul Landry, et c'est parce que Julien se présente au magasin général pour récupérer le colis de cet homme qu'il doit le nommer en entier. D'ailleurs, le nom complet de Pépé n'est utilisé qu'à un autre moment du roman, et c'est à la toute fin, lors de son mariage, où les noms sont obligatoirement complets durant la cérémonie. Les autres personnages dont le nom de famille est donné en entier dans le roman sont rares, et peu importants, sauf peut-être Azalée Toussaint, la nouvelle femme de Pépé, dont le patronyme est aussi révélé à la seule occasion du mariage.

Les personnages de *L'Avaleur de sable* sont présentés sous la forme de généralités. Par exemple, les lieux qu'ils habitent ne sont jamais nommés. Bien qu'il soit possible de distinguer la ville de Montréal par l'allusion au métro et au côté urbain, elle n'est jamais clairement nommée. De plus, Julien et Pierrot habitent un appartement dans la ville, près d'un marché extérieur, dont l'adresse civique est 6377, mais dont le nom de la rue n'est jamais indiqué, en aucun cas. Il en va de même pour l'endroit où travaille Julien, le marché extérieur, dans lequel il est possible de reconnaître le marché Jean-Talon, mais ce n'est que supposition. Et il en va ainsi pour tout, que ce soit le village d'où vient Pépé ou le bar où ils se rencontrent. Les personnages sont donc présentés dans un décor tout à fait réaliste, mais presque uniquement constitué de généralités. L'absence de noms de lieu, de noms de famille, permet de créer un flou qui permet au lecteur d'adhérer à l'histoire, aux personnages, et ainsi de s'identifier à eux. Malgré le fait que les personnages soient si peu caractérisés, c'est-à-dire qu'ils peuvent vivent n'importe où, qu'ils ne rencontrent pas de personnalités connues, qu'ils ne fassent jamais référence à des évènements majeurs ou

historiques, un effet de réel se dégage du récit. Les personnages n'ont pas beaucoup de passé, ne racontent pas leur enfance, leurs liens familiaux, ils ne prennent jamais de rendez-vous chez qui que ce soit, mais c'est précisément ce qui leur permet d'être en quelque sorte n'importe qui. L'imprécision des personnages ne leur enlève pas l'impression de réalisme, au contraire, ils sont tout à fait réalistes, mais le stéréotype et la banalité qu'ils dégagent les rendent plus « vrais ».

Une banalisation systématique

Julien et ses amis sont des personnages banals, c'est-à-dire qu'ils n'ont pas de passé historique ou mythologique, ni dans la réalité, ni dans le roman. De plus, ils sont souvent typiques[6], ce qui ne leur enlève rien de leur banalité, bien au contraire. Puisqu'ils sont typiques, ils ne sont pas marginaux, ils sont comme ce que tout le monde s'imagine d'une telle ou telle personne. « Parce qu'il ne faut pas se le cacher, nous on n'a rien de spécial, on est comme un vernissage : tu fais le tour vite et après faut que tu boives un litre de vin si tu veux réussir à t'arracher un sourire. » (AS : 31) Le narrateur prétend une deuxième fois qu'il n'a rien d'extraordinaire, alors que son amoureuse et lui reçoivent de la visite : « Ça va faire du bien à tout le monde de se changer les idées. Surtout à Annie. Après tout, je ne suis qu'un type moyen, et avec les types moyens, tout devient banal en un rien de temps. » (AS : 129) Julien est le stéréotype parfait du jeune homme de la fin vingtaine, chômeur, sans ambition, qui a un don pour les histoires compliquées. Plusieurs autres personnages du roman sont très stéréotypés. D'un côté, l'employeur de Julien, Pépé, le vieux campagnard qui conduit une camionnette et qui boit de la bière toute la journée, et

[6] Et ceci, bien que le narrateur affirme le contraire en parlant de Sonia : « Il y a des filles, comme ça, qui vous pulvérisent un stéréotype dans le temps de le dire. C'est ce qui me fait croire qu'elle et Annie ont des chances de bien s'entendre. » (AS : 129)

les deux vieilles femmes du magasin général « en chaise berçante » qui boivent leur alcool après déjeuner. De l'autre, Sonia, la femme fonceuse, en super forme, qui sait se battre, comme elle sait danser ; et l'ancien amoureux d'Annie, un policier qui arrête Julien et profite de sa supériorité pour l'interroger sur Annie. Le lecteur n'est jamais surpris par les traits des personnages tellement ils sont « déjà vus ». Le procédé d'individualisation des personnages, s'il ne réinvente rien, permet tout de même de justifier son objectif, soit de rendre les personnages le plus réaliste possible, et ainsi s'insister sur la banalité de leur quotidien, sur l'aspect routinier et commun de l'univers diégétique du roman.

Une autre façon de reproduire le côté ordinaire de la réalité, de rendre compte de la plate banalité, est de recourir au registre vulgaire de la langue orale. Par exemple, dès la première page, Julien affirme : « le temps était venu de me grouiller le cul » (AS : 15), et plus loin, alors qu'il explique qu'à la fin décembre, il ne fait pas encore froid, il lance : « J'imagine qu'en ville les crottes de chiens arrivent à peine à se garder congelées » (AS : 127). Par contre, en voulant utiliser des expressions pour vulgariser le roman, le style, pour rendre les propos plus réels, l'effet contraire se produit quand il y en a trop. Parfois, Julien utilise des expressions ou des mots plus vulgaires plutôt que d'utiliser le terme exact, ce qui donne des résultats comme ceci : « C'est l'euphorie, ça se tape le jambon, ça cherche son souffle, le récupère en saccades et repart de plus belle » (AS : 153) et « Une forte odeur de litière vient balayer mes trous de nez » (AS : 67). À un autre moment du récit, Julien dit, alors qu'il voyage en camionnette et se dirige vers la campagne : « Après quelques kilomètres, la tête d'Annie est venue choir sur mon épaule et on a passé une

heure comme ça à se faire masser la viande des fesses et à se meurtrir la chair des épaules » (AS : 107). L'effet de réel recherché n'est pas atteint, parce que les propos sont à la fois littéraires (choir, meurtrir) et vulgaires (viande des fesses), il n'y a pas de juste milieu dans cet exemple. À l'image du réalisme du XIX[e] siècle, le langage est ici utilisé pour créer un effet de réel, mais la tendance à exagérer le style afin de faire dans l'ironie renverse cet effet de réel. Philippe Dufour, dans son ouvrage consacré au réalisme, explique les deux visions du langage pour les écrivains de l'époque :

> Le réalisme est une littérature inquiète du langage. De toutes les façons. Il y a ceux, étranges écrivains, qui le jugent de trop. L'écriture est la trahison du réel. Elle laisse le goût amer d'une approximation. L'œuvre a mauvaise conscience. Se piquant de savoir, la littérature réaliste est embarrassée du signifiant. L'écrivain voudrait réduire le langage à sa plus simple expression. [...] Il y a au contraire ceux qui assument la part du langage, la revendiquent même. Loin de se lamenter sur un miroir déformant, ils estiment que c'est justement cette distorsion qui donne à voir le réel, le donne à comprendre. Le langage est un révélateur. [...] À ces écrivains les tourments du style. Eux ne cherchent pas le langage ordinaire, ils le fuiraient plutôt, craignant qu'il ne contamine leur œuvre, sûre alors d'être commune, sans vision originale, sans intérêt, fausse même sans doute, car plus d'un parmi ces écrivains soupçonne le parler ordinaire d'être porteur des mensonges de l'Histoire contemporaine, d'être corrodé par les idées reçues du temps. L'écriture doit se déprendre de la parole. (Dufour, 1998 : 157-158)

L'Avaleur de sable ne semble relever d'aucun de ces cas de figures. Stéphane Bourguignon ne veut pas taire le langage, au contraire, il s'y accroche, créant même un personnage pour narrer l'histoire, afin d'inscrire la communication au sein même de la narration, notamment par la construction d'un interlocuteur à même les propos du narrateur. De cette façon, l'écriture prétend rendre justice à la réalité, en traduisant en paroles l'absence même d'action. D'un autre côté, le roman ne recourt pas à un langage extraordinaire, le narrateur n'offre pas un style de prose particulier, et l'écriture n'apparaît pas comme une forme de distorsion du réel. Au contraire, elle prétend en être

le reflet. Stéphane Bourguignon ne tente pas de produire une harmonie quand il écrit, il veut tout simplement montrer le monde tel qu'il est, et c'est pourquoi il utilise un personnage-narrateur, qui parle plus qu'il ne narre, qui raconte, qui se confie au lecteur, bien plus qu'il ne cherche le moyen d'exprimer une vision de l'écriture. Au contraire, le fait que le personnage s'exprime lui-même permet ici à l'auteur de se dégager d'une entreprise stylistique trop élaborée, afin de ne pas brimer l'authentique spontanéité du narrateur-personnage, Julien. L'effet de confidence n'en est que renforcé. Par contre, aux rares moments où l'auteur a voulu s'écarter de ce principe, l'effet de réel est perturbé, comme en témoigne l'examen comparé de ces deux extraits :

1. C'est vrai que depuis le départ de Florence je n'ai pas fait grand-chose, c'est vrai que je n'ai pas remué le petit doigt plus souvent qu'il le faut. Par contre, aujourd'hui, c'est fini tout ça, je le jure, bien fini. D'ailleurs, ce soir c'était une exception, rien à voir avec elle, je voulais juste quelques heures à moi, une simple poignée de minutes, un minable grain dans le grand sablier de l'éternité. Ce n'était pas beaucoup demander.
   Rosemary's Baby repassait à la télé et il restait suffisamment de bières dans le Frigidaire pour me catapulter gentiment dans les bras de Morphée. (AS : 15)

2. Je m'approche d'elle jusqu'à ce que son ventre et ses seins viennent s'appuyer contre moi. Mes mains partent en promenade sur ses fesses et mon nez va creuser un petit terrier dans son cou. Finalement, oui je le veux, Annie. Plus que tout au monde, quitte à y laisser ma peau, quitte à me perdre en toi, oui je le veux. Je veux aussi cette petite bête qui va voir le jour, je veux qu'elle m'invente des histoires à dormir debout, je veux qu'elle déchire ma vie comme un grincement de craie dans un silence de cathédrale. Je veux nous voir vieillir sous ce maudit ciel bleu. Et je veux vivre comme un fou, comme un défoncé, je veux manger de la vie comme de la vache enragée. Et je veux dévorer du temps, tu m'entends, dévorer du temps comme un avaleur de sable, planté debout, gueule ouverte, sous le trou du grand sablier de l'éternité. (AS : 239-240)

Le premier extrait constitue l'incipit du roman, le second, la clausule. En dépit de l'effet de boucle, il faut avant tout noter que dans ces deux extraits, la communication est différente entre le narrateur et son destinataire. Dans l'extrait 1, l'écriture se rapproche de

la langue orale, c'est un reflet de la réalité. D'emblée, le narrateur affirme : « c'est vrai », ce qui permet de croire qu'il veut créer un lien avec un interlocuteur, en lui avouant ses torts, puis il jure, un peu comme dans la vie on jure pour enlever tout doute à notre interlocuteur. De plus, il y a les références à ce qui se passe dans son univers, un film, nommé, qui joue à la « télé », ainsi que l'utilisation du mot « Frigidaire », pour parler de réfrigérateur, ce qui est courant au Québec, dans la langue de tous les jours. L'extrait 2, inversement, se rapproche davantage d'un langage poétique, loin de la langue orale. Il y a un ton plus cérémonieux à partir du moment où il répète « oui je le veux », alors qu'un changement d'interlocuteur s'opère. S'ensuit une envolée qui se veut plus fantasmatique, en langage figuré. Il y a d'ailleurs la reprise de l'incipit, avec le « grain de sable », le « grand sablier de l'éternité », mais sur un autre ton, c'est-à-dire plus rêveur, moins terre-à-terre et déprimé comme dans le premier, plus lyrique, moins vraisemblable. En fait, le roman s'ouvre sur Julien qui se retrouve seul à la suite du départ de Florence, morte huit mois plus tôt, il se sent seul, il ne veut plus rien savoir de l'amour, puisque tout finit toujours par aller mal, et se rabat sur son amitié avec Pierrot, son colocataire. Malheureusement, ce dernier le laisse également tomber pour une fille, et Julien se retrouve seul au monde, sans ami, sans collègue de travail, puisque sans emploi. Il tente d'apprivoiser sa solitude en racontant son histoire à quelqu'un, en s'adressant à une autre personne, une personne qu'il s'invente, un interlocuteur, comme s'il combattait son mal de vivre par la narration. Par contre, à la toute fin du roman, il semble se laisser aller, il veut bien accepter Annie dans sa vie, et qui plus est avec son bébé. Le changement de narrataire se fait donc dans les dernières phrases du roman, où il s'adresse à Annie, où il lui dit qu'il la veut dans sa vie. Et puisque le narrateur n'a plus besoin de relater sa vie, de

se confier à un inconnu, ou bien à un interlocuteur qu'il s'invente, le roman prend fin, n'ayant plus de raison d'être. Du reste, il est important de noter que la distance de ton entre l'incipit et la clausule n'est pas une représentation d'une évolution de ton dans le roman. En fait, la clausule est un cas isolé dans le roman, le ton étant en général beaucoup plus près du réel, d'une réalité orale, renforcée par le discours d'un narrateur qui s'exprime au « je ».

Cette narration au « je », dans *L'Avaleur de sable*, a certes permis de créer un langage plus impulsif, afin de se rapprocher encore davantage de la langue parlée. Ce procédé fait en sorte qu'une authenticité construite est au cœur de l'écriture du roman, comme dans cet extrait où Julien tente d'échapper à des hommes qui lui en veulent et qui le poursuivent en voiture : « Je fonce dans la ruelle comme un sanglier qui vient de comprendre par où on a l'intention de lui enfoncer la broche. Ils n'auront pas à filer un train d'enfer bien longtemps pour réussir à me rattraper. Je prends quand même le temps de ramasser une petite barre de fer qui traîne par terre. » (AS : 73) Le personnage, en plus d'employer des propos vulgaires, décrit l'action au moment où elle se déroule, la description engendre l'action, puisque cette dernière ne vise pas à représenter les lieux, l'ambiance, les couleurs, mais bien l'action. Le narrateur s'exprime comme il réagit, sans réflexion, dans le feu de l'action, donc la spontanéité, ici, reflète l'authenticité, mais dans un contexte construit. Les propos se présentent sous la forme d'une fausse spontanéité d'un narrateur qui crée un discours en courant.

Dans cet extrait, comme dans tout le roman, un « je » témoigne faussement de ce qui arrive, permet de mettre en scène une réalité que tout le monde connaît. Bien que le « je » soit fictif et que le témoignage soit un faux témoignage, puisque ce n'est pas l'auteur qui raconte sa propre histoire, ce n'est même pas une autofiction, c'est une pure fiction, tout a l'air vrai. Toute l'action se déroule faussement au fur et à mesure que la narration raconte. *L'Avaleur de sable* est un roman motivé, au sens de Genette, puisque le narrateur veut faire croire à la réalité de son histoire. Rien n'indique la fiction dans l'œuvre. « La motivation est donc l'apparence et l'alibi causaliste que se donne la détermination finaliste qui est la règle de la fiction : le *parce que* chargé de faire oublier le *pour qui ?* – et donc de naturaliser, ou de *réaliser* (au sens de : faire passer pour réelle) la fiction en dissimulant ce qu'elle a de *concerté*, comme dit Valincour, c'est-à-dire d'artificiel : bref, de fictif. » (Genette, 1969 : 97) En d'autres mots, *L'Avaleur de sable* est une œuvre motivée par le fait qu'elle passe pour réelle, vraisemblable, en cachant tout ce qui pourrait laisser croire à une fiction. L'utilisation du « je » fictif, donné pour vrai, qui s'adresse à un narrataire construit par son discours est un bon moyen pour mettre en place le discours motivé du roman.

Conclusion

En conclusion, je dirais que l'œuvre de Stéphane Bourguignon, *L'Avaleur de sable*, s'approche du roman réaliste. Il en manifeste plusieurs caractéristiques, que ce soit par l'ambition de créer un effet de réel ou encore de décrire le quotidien d'un personnage, malgré la banalité de la chose. Le premier roman de Bourguignon ne peut toutefois pas être considéré comme réaliste à part entière, parce qu'il relève d'autres enjeux. L'illusion

de la transparence est créée de différentes façons, à commencer par une structure temporelle simple, où le genre du journal de bord semble privilégié ; ce procédé relève sans doute d'un certain voyeurisme, le désir de s'infiltrer dans la vie des autres étant peut-être à l'origine de ce style d'écriture et de cet engouement pour les romans à la première personne. Bien que le quotidien semble banal, le tout reste fluide, puisque le lecteur avance dans l'histoire au même rythme que le personnage principal. La simplicité se reflète aussi dans l'absence de discours savants, ce qui est contraire au désir des écrivains réalistes. Pour eux, un roman était un ouvrage qui devait se présenter comme sérieux, voire savant. Par contre, dans *L'Avaleur de sable*, le savoir est souvent tourné en ridicule. Peu d'informations sérieuses sont véhiculées dans le roman, ce qui permet un effet de transparence, puisque le lecteur est toujours en terrain connu, il est rarement pris de court. En ce qui concerne le discours, le récit est toujours présenté du même point de vue, celui du narrateur-personnage, Julien. La narration, permettant une relation privilégiée entre le narrateur et son destinataire, agit également sur la prose de l'auteur. Cette prose est en plusieurs points opposée à celle des romanciers réalistes, ne serait-ce que par l'absence de transition entre la vulgarité et le côté plus poétique de l'écriture de Stéphane Bourguignon. Pour terminer, je me permets donc d'avancer que le récit de Stéphane Bourguignon, bien qu'il le laisse supposer à première vue, n'est pas une œuvre réaliste, mais qu'il vise néanmoins à rendre compte du réel : peut-être s'agit-il ici d'un nouveau réalisme, porté par un désir de faire croire à une transcription de la réalité, qui masque ses procédés sous une « fausse » familiarité avec le lecteur.

CHAPITRE II

LE FAIRE-SEMBLANT DES PERSONNAGES

> *[L]e roman s'est intéressé, plus que toute autre forme littéraire, à l'évolution des personnages dans le cours du temps.*
> Jacques Dubois

Le premier roman de Nadine Bismuth, *Scrapbook* (2004), semble, à première vue, s'inscrire lui aussi dans cette tendance du retour au récit. Alors que *L'Avaleur de sable* propose un réalisme basé sur le souci d'un langage vrai, proche de la langue parlée, *Scrapbook* présente plutôt un univers réaliste qui prend sens grâce à la vraisemblance des personnages.

Vincent Jouve, dans le chapitre sur « la saisie du personnage » de son ouvrage *L'effet-personnage* (1992), identifie différents aspects à considérer dans un roman afin de « [percevoir le] personnage comme réalité textuelle » (Jouve, 1992 : 56). Il s'agira donc ici d'étudier le personnage dans le roman, d'examiner comment il est présenté, décrit, donné à voir, en cherchant à saisir les mécanismes qui créent l'illusion référentielle.

Selon Vincent Jouve, « [i]l n'est pas de roman sans personnage : l'intrigue n'existe que *pour* et *par* eux. » (Jouve, 1992 : 58) De ce point de vue, le personnage est au centre du roman. Cette position lui confère donc un statut privilégié dans l'intrigue, puisque tout passe par le personnage, c'est-à-dire qu'il est le lien entre tous les éléments du récit, explique Jouve :

> Lorsque des personnages n'existent qu'à l'intérieur de l'univers narratif [...], ils sont perçus, on le sait, à travers les liens – inévitablement signifiants – qui les unissent aux autres éléments du récit. Ce sont ces relations, définies plus haut comme "structuralement nécessaires", qui expliquent leur exemplarité aux yeux du lecteur. [...] Le roman se présente au lecteur comme le lieu d'une "essentialisation" de la personne [...]. [L]'intrigue romanesque est, constitutivement, un conflit de personnes. Supportant le poids et la responsabilité du drame, les personnages se donnent à saisir comme "êtres". Le roman inverse ainsi les rapports de l'individu et du monde en faisait du premier la cause du second. (Jouve, 1992 : 60-61)

Il en va ainsi dans *Scrapbook* de Nadine Bismuth, où les personnages forment une constellation autour de la narratrice. Si, comme le propose Lucie Joubert (2007), le roman est vraiment une parodie d'autofiction, les personnages, notamment la narratrice, doivent être au cœur du récit, d'autant plus que la narration du roman est au « je ». La narratrice, Annie Brière, une jeune femme de vingt-trois ans, en est le personnage principal. Elle raconte sa vie sur une période qui s'étend sur environ deux ans, et son récit concerne plus particulièrement les relations qu'elle entretient avec les gens qui traversent son existence. Comme l'indique le titre du roman, son histoire prend la forme d'un scrapbook[7]. Annie Brière écrit :

> ne s'était-il pas déroulé des tas de choses dans ma vie ? [...] En contemplant ainsi mon scrapbook, je me suis imaginé tous les souvenirs, toutes les petites coupures d'existence que j'aurais pu y colliger moi-même si le loisir m'en avait été donné. Il s'est produit un éclair dans ma tête à travers lequel j'ai aperçu une espèce de roman de forme hybride, dépourvu de centre de gravité. (S : 378)

---

[7] Le scrapbook n'a pas ici la forme habituelle du scrapbook qui devient de plus en plus populaire dans notre société, c'est-à-dire avec plusieurs photos et selon un montage fait de bricolages et de descriptions très brèves. Dans le cas du roman, pour les besoins de la cause, il s'agit de descriptions, mais très détaillées, qui donnent parfois l'illusion de photos, tellement l'image que l'on conçoit est nette. De plus, il y a un chapitre entier où la narration n'est pas traditionnelle. Il s'agit des échanges de courriels d'Annie. Le point de vue de la narration est par contre toujours le même, celui d'Annie. Ce sont les courriels qu'elle reçoit et qu'elle envoie.

Ce scrapbook où tout se mêle, les styles comme les relations, où les rencontres se succèdent et les scènes se multiplient, met en scène au total pas moins de quarante-six[8] personnages qui traversent l'univers de Brière. Dans la majorité des cas, les liens qui unissent les personnages entre eux semblent rejoindre une réalité contemporaine, celle des rapports amoureux, ou plus précisément, l'impossibilité de ces rapports amoureux. En effet, les personnages sont dans l'incapacité de créer des liens durables entre eux. Le mensonge, la complexité de leurs vies, leur carrière, leurs ambitions, tout contribue à éloigner les personnages.

L'univers diégétique de *Scrapbook* repose entièrement sur la narratrice, sur les liens qui se tissent entre les personnages ; il n'y a pas d'intrigue autre que celle de la vie de la narratrice et de ses connaissances. Selon Jouve, « [e]n raison des nombreuses déterminations qui pèsent sur lui, le personnage est saisi comme un absolu. [...] Le personnage de roman, singularisé par un statut narratif, se situe sur un plan supérieur. » (Jouve, 1992 : 62-63) En d'autres mots, le personnage de roman est présenté comme une personne, mais une personne qui, en raison du fait qu'elle fasse partie d'une narration, qu'elle soit au cœur de tout ce qui se produit, serait plus qu'une personne ; elle devient un personnage par le simple fait que dans le cadre du récit, elle n'est plus un individu dans le monde, mais l'individu autour duquel tourne le monde. « Le traitement narratif du personnage a pour but de le constituer en objet *remarquable*, c'est-à-dire en centre d'intérêt privilégié. » (Jouve, 1992 : 63) Voilà pourquoi il est difficile d'analyser un

[8] Ces personnages figurent en annexe I, sous forme de liste. Pour chaque personnage, un bref aperçu de qui ils sont est présenté dans le but de comprendre leurs liens avec la narratrice du roman, Annie Brière.

personnage, de le comprendre en tant qu'individu, puisqu'il ne l'est pas, il est plus qu'une personne, même s'il est présenté comme tel.

> Le personnage romanesque n'est ni complètement « réel » (c'est une création), ni complètement irréel [...]. Il s'affirme comme une « réalité duelle » au sens où Thomas Pavel parle de « structure duelle ». Le personnage de roman est saisi à travers la mise en relation du monde réel (univers primaire) et d'un monde de « faire-semblant » (univers secondaire). (Jouve, 1992 : 64-65)

Dans la perspective qui est la mienne, soit l'interrogation des procédés du réalisme contemporain, je me propose ici de saisir la limite entre le réel et la fiction, c'est-à-dire ce qui sépare le personnage de la personne, et de voir jusqu'à quel point il est possible au lecteur de s'identifier au personnage. Pour ce faire, les pistes d'analyse suggérées par Vincent Jouve seront utilisées, et j'examinerai précisément les frontières entre représentation et réalité, la distance entre le personnage et le lecteur, les dimensions du personnage, ainsi que son incomplétude dans le récit.

Dans le cadre du roman de Nadine Bismuth, puisqu'il est question de quarante-six personnages, et que plusieurs d'entre eux ne sont mentionnés qu'une seule fois, l'analyse se limitera à quelques personnages seulement.

Annie Brière, une narratrice en chair et en os ?

Annie Brière, dès les premières pages du récit, se décrit physiquement sous les traits d'une jolie jeune femme :

> Certes, je ne suis pas un laideron. Mais mes cent dix-huit livres réparties assez correctement dans mes cinq pieds et quatre pouces, mes cheveux brun clair, mes yeux brun-vert, mon nez retroussé, ma bouche rose en forme de cœur, mes dents maintenant parfaites, mon jean bleu, mon chandail de laine noir, mon Kanuk beige dézippé pourvu d'un capuchon

> au col de fourrure, tout ça mis ensemble n'avait pas eu l'air de présenter quoi que ce soit de menaçant pour ma congénère, car après que son regard, en un éclair, eut saisi chaque élément de ma physionomie, Marion Gould m'avait fait la bise et m'avait invitée à entrer sur un ton tout ce qu'il y a de plus jovial. (S : 18)

Cette brève description de la narratrice donne un aperçu de son allure physique. Par contre, pour l'analyse du personnage, il nous faut tenir compte de l'ensemble du texte, et non seulement les informations qui s'appliquent spécifiquement au personnage.

À la lecture de *Scrapbook*, il est possible de mettre en lumière, comme l'a fait Lucie Joubert, la dimension parodique de l'autofiction. « Cet univers ludique ne donne le beau rôle à personne mais, puisque la narration s'effectue au féminin, c'est de cet angle qu'il est observé. » (Joubert, 2007 : 85) De ce point de vue, il faudra diviser les personnages en deux, d'un côté les hommes, de l'autre les femmes et leurs stéréotypes. Du moment où Annie Brière devient un stéréotype féminin, en raison de la dénonciation que l'étiquette « parodie » impose, elle devient un modèle probable et non pas possible (personnage individualisé), dans la réalité du lecteur. La représentation de la nature fictionnelle du personnage est au premier plan dissimulée, puisque « le personnage se confond avec la figure du narrateur » (Jouve, 1992 : 67). Par contre, si l'on prend en considération la présentation du stéréotype, la reconnaissance de la nature fictionnelle deviendrait implicite. En effet, comme le montre Joubert, « Annie, gaffeuse, tend des pièges qui ne se referment que sur elle, se fixe des objectifs inaccessibles et se prend symboliquement au jeu de la fiction, comme le montre la séquence où, dans un moment d'intimité, elle confond la réalité et les textes des gars lus dans les cours de création (S, 129) » (Joubert, 2007 : 86).

Il y a donc peu de frontières entre le personnage d'Annie Brière et le lecteur, si on lit le roman au premier degré ; toutefois, même si un plus grand écart apparaît à la lecture de la parodie, la distance entre le monde fictionnel et le lecteur demeure minimale. En effet, l'histoire se déroule à Montréal, entre les années 1990 et 2000. Annie fréquente une université connue, habite le Plateau. Elle a une vie d'étudiante, une famille présentée au lecteur, avec les qualités et les défauts de chacun d'eux. Annie Brière est un être presque palpable, puisqu'elle a un nom complet, un âge, une date d'anniversaire, un métier, elle a même une allergie connue : les cerises. Chaque détail contribue à rendre Annie Brière plus vraie, plus vivante. La densité référentielle du personnage narrateur est à son maximum dans *Scrapbook*, puisque c'est un être complet. Toutefois, Annie est loin de l'héroïne traditionnelle, ses défauts et ses faiblesses se multipliant au cours du récit. C'est une des raisons pour lesquelles la distance entre le monde fictionnel du personnage et la réalité du lecteur est si mince.

Le simple fait que l'écriture de Nadine Bismuth soit transparente, c'est-à-dire simplifiée à son maximum, sans prétention littéraire affichée, permet une meilleure lisibilité au récit. Annie Brière et son entourage sont, par ce procédé, plus saisissables pour le lecteur. L'unique point de vue de la narratrice-personnage est un élément important de la saisie du personnage. La trame narrative ainsi dénuée de focalisations diverses permet une seule vision des personnages, celle d'Annie. Elle seule construit les ponts entre les personnages, ce qui crée un effet de réel qui se voit renforcé par la mention de quarante-six personnages dans le roman. Il y a un souci d'imiter le monde réel, et le roman réussit

à se constituer comme un monde à part entière. Comme il en était fait mention plus haut, le personnage d'Annie a un nom complet, un statut d'étudiante[9], un âge, des sentiments. Cela s'étend à la plupart des personnages, à tout le moins les plus importants dans la vie de la narratrice. Même les prénoms des parents d'Annie, qui semblent tout bonnement s'appeler papa et maman, sont mentionnés au cours du récit, pour un plus grand effet de réalité.

Différentes classes de personnages, de la simple figuration à la caricature

Alors que la narratrice, Annie Brière, est un être complet, dont on connait autant le portrait physique que le profil psychologique, plusieurs personnages n'ont, au contraire, que des rôles spécifiques à jouer, dans le but de rendre plus convaincant, plus vraisemblable, le récit. Quelques-uns sont des « figurants » dans *Scrapbook*, qui viennent rendre plus vivants les lieux dans lesquels se construit l'intrigue. À titre d'exemple, il y a les voisins d'Annie, dont les noms ne sont jamais cités, tout ce que le lecteur sait d'eux est leur profession (pharmaciens) et le fait qu'ils soient un couple. Il est aussi question de Ginette Labbé, comptable, que Sophie Blanchet présente à Annie lors de sa première visite aux Éditions Duffroy, en passant près du photocopieur. Ces personnages n'ont pas de passé, pas de futur, n'ont pas d'identité, mis à part un nom et une profession. Ils n'ont aucune importance dans la vie d'Annie, n'influencent en rien le cours du récit, ni de près, ni de loin. Ensuite, il y a les personnages qui ne jouent que des rôles utilitaires dans le récit. Par exemple, Christian Duffroy, propriétaire de la maison d'édition qui publie Annie. Elle ne le rencontre jamais personnellement, mais il compte dans sa vie puisqu'il

---

[9] Annie Brière est étudiante dans une université réelle, avec sa spécificité anglophone. Les courriels sont d'ailleurs écrits en anglais quand il est question de la bibliothèque ou des bourses.

publie son livre. Outre ce fait, il est aussi à l'origine des complications de communication entre Laurent et elle[10]. Il a donc un rôle à jouer, mais toujours indirectement. Il y a aussi Kim Lacasse, qu'Annie encouragera à s'inscrire en création littéraire. Kim tombera amoureuse du professeur d'Annie, Bernard Samson, qui perdra, en raison de cette relation, son statut de professeur pour aller travailler aux éditions Duffroy. Il y a les personnages dont on ne décrit que le comportement en société, comme par exemple Martine Khouri qui personnifie la rivale d'Annie[11]. Celle-ci sera décrite de manière plutôt ironique, puisqu'elle représente celle que toutes détestent :

> Martine Khouri était une fille maigre au nez pointu. Ses cheveux, jamais séparés sur le même côté, étaient d'un noir réglisse, raides et lisses. Elle portait toujours des chandails qui lui boudinaient la poitrine – laquelle poitrine n'était pourtant pas d'un volume plus extraordinaire que la mienne. Mais, qu'on le veuille ou non, ça attirait les regards. Ce matin-là, elle serrait contre ses seins les trois copies de son mémoire de maîtrise. Celui-ci s'intitulait *La Juvénile*. Il s'agissait d'un recueil de nouvelles où, dans une langue aux accents populistes truffée de métaphores à cinq sous, il était question de masturbation, de prostitution, des clubs échangistes, du piercing des parties génitales et autres obscénités érotico-racoleuses. (S : 29-30)

Toute la dimension subjective est à retenir dans cette description. Subjectivité qui désigne sans doute l'écriture parodique du roman, qui vient stéréotyper les personnages.

Si l'on admet la thèse de Lucie Joubert (2007), qui lit *Scrapbook* comme une parodie d'autofiction, il devient alors important de prendre en compte la dimension parfois caricaturale des personnages. Ainsi, d'un côté Léonie, la sœur de la narratrice, qui aura

---

[10] Laurent, l'amant d'Annie, est correcteur d'épreuves aux éditions Duffroy. Marié, il ne peut l'appeler ou lui écrire que du travail. Annie, pour sa part, ne peut pas le rejoindre par téléphone, puisque Christian Duffroy a instauré une loi qui interdit toute relation intime entre les employés et les auteurs. Puisque la réceptionniste entretient justement une relation privilégiée avec son patron, elle risque de tout lui dire et de compromettre la relation entre Laurent et Annie.

[11] Martine Khouri, elle aussi étudiante en création littéraire, snobe le mémoire d'Annie, elle s'étonne : « Tu veux dire qu'un éditeur va publier ton… ton genre de ro… roman cucul de banlieusards, là ? » (S : 32)

une liaison extraconjugale pendant près d'un an et qui y met un terme voyant que l'homme devient amoureux d'elle alors qu'elle ne partage pas les mêmes sentiments. De l'autre, la même Léonie, une actrice ratée, qui fréquente un « producteur de spots publicitaires et de vidéoclips » dans l'espoir de lancer sa carrière, mais qui finit par se décourager, puisque sa manœuvre ne porte pas fruit. Deux visions s'affrontent donc chez Léonie Brière : le personnage « paisible », réelle sœur de la narratrice ; et le personnage type de la jeune fille ambitieuse qui poursuit ses rêves de célébrité de toutes les façons possibles. Annie laisse d'ailleurs planer le doute quand elle décrit sa sœur :

> En théorie, ma sœur possédait encore bien des atouts. Pas une ride ni un seul bouton sur sa peau qu'elle entretenait à grands coups de produits Lise Watier. Une chevelure resplendissante aux reflets mordorés. Une taille fine qui n'avait rien à craindre du mystérieux postulat *tout le monde a l'air gros à l'écran*. Mais par-dessus tout, était-ce un hasard si, après trois années passées à l'École des Hautes Études Commerciales, Léonie avait décroché un poste de coordonnatrice chez Montage Mondial, une boîte de postproduction cinématographique et télévisuelle ? (S : 25)

Alors que la description physique laisse entrevoir une jeune femme sûre d'elle, l'interrogation, le commentaire à propos de l'emploi qu'elle occupe, permet au lecteur de se questionner sur la véritable motivation de Léonie dans son choix d'entreprise.

Les stéréotypes

Léonie n'est pas le seul personnage féminin présenté par la caricature. Que l'on pense à la mère de Léonie et d'Annie, bourgeoise type. Suzanne Brière (est-ce un hasard si elle a le même patronyme que son mari ?), après avoir travaillé un peu en enseignement, a ouvert une école de diction. « Ici, qu'il soit permis d'expliquer que, si [leur] mère a baptisé sa première fille *Léonie*, et deux ans plus tard, sa seconde fille *Annie*, ce n'était pas par étourderie, mais parce qu'elle voulait obliger tout le monde à bien articuler dans

sa maison, et pas juste au sous-sol, où étaient situés Les Beaux Mots, son école de diction. » (S : 41) La maman de bonne famille sera scandalisée de constater qu'il « y a onze "crisse", huit "ostie", treize "fuck" et deux "tabarnak" » (S : 92) dans le roman de sa fille. Tout aussi ambitieuse sur le plan professionnel que Léonie, elle talonne sa famille pour avoir d'une part plus de clients, et d'autre part des rôles publicitaires pour ses élèves des Beaux Mots.

En plus du stéréotype de la bourgeoise, celui de la secrétaire de direction est aussi exploré. Murielle Vienne, engagée aux éditions Duffroy parce qu'elle est la femme du directeur du Conseil des arts et des lettres du Québec, Didier Vienne (décidément, pour les noms de famille !), se révèle froide et sans délicatesse. Comble du stéréotype, cette secrétaire entretient une relation intime avec le grand patron, Christian Duffroy.

Et les stéréotypes s'enchaînent dans le roman. D'un côté, Sophie Blanchet, directrice littéraire des éditions Duffroy, femme de carrière, amoureuse de l'écrivain alcoolique Marcel Francoeur. De l'autre, Kim Lacasse, jeune fille d'un riche propriétaire d'une usine de fromage, dont la carrière de danseuse est interrompue par un accident de ski. Elle se tourne vers l'écriture de poèmes cuculs, et devient amoureuse d'un professeur beaucoup plus vieux qu'elle, qui laissera sa femme pour elle. Il ne faut pas non plus oublier Josée, avocate qui, après une dépression majeure, part en voyage sur un voilier, pour revenir ouvrir « le premier centre-conseil spécialisé en *vastu living* à Montréal ». (S : 368)

Les personnages féminins sont presque tous présentés par le biais de la caricature, ce qui met de l'avant le penchant parodique du roman dit autofictif. Le stéréotype surdétermine les personnages, qui ne semblent pas si intéressants si l'on coupe la dimension « parodique » présentée justement par le biais du stéréotype. Il en va de même du côté des personnages masculins, dont il importe de brosser le tableau.

De tous les personnages masculins dans l'univers du roman, je ne retiendrai que les trois amants d'Annie, ainsi qu'Hubert Lacasse, personnage important de *Scrapbook*, également étudiant au profil création de la maîtrise en littérature, et qui représente le macho sans aucun scrupule. Annie le décrit en ces termes à sa sœur dès le début du roman :

> [L]'héritier de l'empire fromager, qui me court après depuis la première année de bac, mais si tu le voyais ! Contrairement à Gougeon, Lacasse a lu les œuvres complètes de Hemingway. En fait, il va jusqu'à l'imiter dans son roman. Mais ça ne change rien à l'affaire, il m'énerve. Il a une si grande gueule qu'il fait des exposés oraux de trois quarts d'heure même si le prof a écrit en caractères gras surlignés dans son plan de cours qu'il ne faut pas excéder dix minutes. Il est chiant, et un peu crado. [...] Lacasse se gèle toujours la fraise, il fréquente les *beer bash* et il couche avec toutes les filles du département, avec la Khouri, par exemple, c'est certain, et toutes les autres. (S : 39-40)

Mal prise, Annie fera appel à Hubert Lacasse afin de rendre jaloux son ex-copain Laurent. Par contre, fidèle à lui-même, Hubert lui fait faux bond, compromettant du même coup la relation amoureuse qu'elle développe avec Samuel.

Il y a aussi les trois amants de la narratrice. Tout d'abord, Benoît Gougeon, journaliste sportif qui sera le premier amant d'Annie, et ce, pendant deux ans. Benoît adore le sport

et sa voiture. Chaque fois qu'il est question de la visite de Benoît chez Annie, la narratrice fait allusion à la voiture de son amant :

> Tout absorbée dans la rédaction de mon roman, je ne passais pas beaucoup d'heures à penser à Benoît Gougeon. Il m'appelait beaucoup plus souvent que je ne le faisais moi-même. À quelques reprises, j'étais allée chez lui, dans son condo de Pointe-Claire équipé d'un garage chauffé. Mais, en règle générale, je préférais que ce soit lui qui vienne chez moi. Car comme nous l'avions découvert en lisant les pancartes qui bordaient ma rue, un permis de stationnement était nécessaire après huit heures du matin, de sorte que Benoît Gougeon n'avait pas le choix de me quitter de bonne heure, ce qui avait pour effet de ne pas bouleverser ma journée de travail. (S : 37-38)

Cet extrait résume avec humour la relation qui les unit.

Vient ensuite la rencontre avec Laurent Viau, correcteur d'épreuves aux éditions Duffroy. La narratrice, après avoir passé la nuit en sa compagnie, découvre qu'il est marié et père d'un enfant. S'ensuit la difficile relation entre un homme et sa maîtresse, en cachette de sa femme. Maîtresse chez qui il passe deux soirs par semaine, utilisant l'alibi de l'entraînement à la piscine. Le couple traversera des hauts et des bas, en raison de la situation délicate que le mariage de Laurent entraîne. Ce dernier jouera le rôle de l'homme qui a une famille, et qui ne peut céder aux caprices de sa maîtresse. Le passage d'un courriel destiné à Léonie, où Annie excuse son amant pour la conduite qu'il a eue envers elle deux jours plus tôt, reprend une scène éculée :

> Il est tellement gentil : il avait apporté des fleurs, des panini au thon et des chaussons aux cerises (il avait oublié que je suis allergique, mais c'est pas grave). Pour le reste, on a décidé qu'on louerait des films moins longs la prochaine fois (c'est vrai que celui d'avant-hier durait plus de deux heures !). Et puis ce n'est pas comme s'il n'était pas prêt à faire des efforts : il m'a dit qu'il songeait à s'acheter un téléphone cellulaire pour que je puisse l'appeler quand ça me tente. (S : 152)

Dans cet extrait, on saisit le profil de Laurent. Réalisant qu'il a offensé son amie, il se précipite chez elle pour se faire pardonner, mais il n'a pas la délicatesse de se souvenir qu'elle a une allergie, de plus, il dit qu'il « songe » à s'acheter un cellulaire pour qu'ils puissent se contacter plus facilement, mais le fait est qu'il ne mettra pas son plan en action. Il est le portrait type de l'homme qui a peur de l'engagement, et qui garde toujours la femme à distance, mais en lui faisant des promesses qu'il ne tient pas, afin qu'elle ne s'éloigne pas trop.

Finalement apparaît Samuel Chalifoux, le troisième amant d'Annie. Ce personnage est moins présenté sous forme de caricature, c'est plutôt la situation relative à Annie qui est caricaturée. La première fois qu'Annie le rencontre, elle le décrit ainsi : « un garçon au visage osseux, à la peau claire et aux cheveux bruns bouclés. Il portait des lunettes à monture large et argentée, un jean, un T-shirt noir et des baskets grossièrement lacées. Je ne lui donnais pas plus de vingt-six ou vingt-sept ans. » (S : 190) D'une apparence somme toute assez classique, Samuel est créatif publicitaire. Puisque son personnage est « ordinaire », il faut plutôt étudier le contexte qui l'amène à fréquenter Annie. Leur première rencontre se déroule alors qu'Annie passe chez lui récupérer la chaîne que sa sœur Léonie a perdue à l'époque où elle fréquentait Pierre. Samuel en veut à Annie parce qu'il croit qu'il s'agit de celle qui a brisé le cœur de son ami. La deuxième fois qu'ils se voient, c'est encore à l'appartement de Samuel où Annie va se réfugier après avoir reçu des appels obscènes, vengeance de la femme de Laurent. Annie habitera chez lui quelque temps, puis en fera son amant afin d'oublier Laurent, ou plutôt de le rendre jaloux. Prise au jeu, elle devient ensuite amoureuse de lui. Ce portrait n'est que le résumé d'une

histoire beaucoup plus complexe. Bien que le personnage de Samuel ne soit pas caricaturé, la situation qu'il vit avec Annie l'est.

La comparaison des personnages permet de constater que la caricature est plus évidente en ce qui a trait aux personnages féminins que masculins. Il est tout de même important de redire que la subjectivité de la narratrice, Annie, est à prendre en compte dans cette comparaison. Lucie Joubert montre bien l'ambiguïté de *Scrapbook* à cet égard, en soulignant le mince écart entre la parodie et le roman ludique.

> Ainsi, la parodie littéraire, qui constitue en quelque sorte l'aboutissement d'un continuum entre une réalité que l'on veut redéfinir et l'image qu'on en donne à lire, cautionne peut-être, dans le cas de *Scrapbook*, une stigmatisation des comportements des filles pour les renverser : le risque bien sûr pour le lecteur est de ne pas investir de sa conscience critique l'espace entre le texte (le point) de départ et celui d'arrivée. *Scrapbook* passerait alors au rang de parodie au roman ludique : le rire toujours présent, mais la dénonciation en moins. (Joubert, 2007 : 87)

Dans un cas comme dans l'autre, le stéréotype, par sa prégnance, sollicite le réel.

Le monde de l'édition : une structure fermée

Une autre façon de faire ressortir les stéréotypes est de créer des cercles fermés dans le roman. Par exemple, dans *Scrapbook*, le monde de l'édition représente l'une des boucles qui se construisent autour de la narratrice. Ce procédé permet une meilleure cohésion entre les divers personnages, et ce faisant, de créer l'illusion de réel dans l'univers romanesque. Dans le cas d'Annie Brière, étudiante en création à la maîtrise, l'univers choisi est celui du monde de l'édition. La maison d'édition Duffroy est ainsi investie d'une double fonction : la première étant de permettre à la narratrice de se faire publier, puisque « [d]ans le petit paysage littéraire québécois, Duffroy était considérée comme

une grande maison d'édition » (S : 14) ; la deuxième, celle de justifier un nouveau réseau d'amis ou de contacts. C'est son professeur et directeur de maîtrise, Bernard Samson, qui l'introduit dans le milieu. Ce dernier, lors d'un cocktail, précise à Annie : « Je t'ai déjà dit que j'avais fait mon cours classique avec lui [Christian Duffroy] ? » (S : 114). Annie ne sera pas la seule à connaître le monde de l'édition grâce à Bernard, puisque c'est également le cas de Marion Gould, une ancienne étudiante du professeur, maintenant sa compagne de vie, qui est illustratrice chez Duffroy.

Ainsi donc commence l'aventure d'Annie dans le monde de l'édition. Elle recevra l'appel de Mme Vienne, la secrétaire, afin de prendre rendez-vous dans le but de rencontrer la directrice littéraire de la maison, Sophie Blanchet. Cette dernière, bien qu'elle ne soit pas un personnage principal dans le roman, constitue tout de même un personnage important dans l'univers de l'édition. C'est avec elle que la narratrice aura son premier contact dans la maison, et elle reviendra à quelques reprises dans le parcours d'Annie.

Vient ensuite la rencontre avec le correcteur d'épreuves des éditions Duffroy, Laurent Viau, le premier amour d'Annie. Celui-ci, afin de la séduire, procède à une lecture attentive de son roman. Ils passent donc beaucoup de temps ensemble, à corriger les différentes tournures de phrases un peu cahoteuses et à modérer les excès adverbiaux de l'écrivaine. Ils se rencontreront plus tard, à un cocktail donné par les éditions Duffroy, pour célébrer la rentrée littéraire de l'automne. C'est à ce moment que leur liaison débute. Annie rencontrera, lors de cette soirée, diverses personnalités du monde de l'édition, ces mêmes personnalités que son amant lui décrira et commentera lors des trois mois qui vont

suivre. Ces personnages, avec tous les liens qui les unissent, constituent un réseau en lui-même. C'est dire que si le roman s'était développé autour de l'univers fictionnel de cette maison d'édition seulement, il aurait été complet. C'est pourquoi il semble important de reconstituer ici les différents liens qu'il est possible de tisser entre les personnages.

Tout d'abord, le directeur, Monsieur Duffroy, qui représente le pouvoir dans la maison.

> Lorsqu'il avait fondé sa maison d'édition il y avait de cela plus de vingt ans, M. Duffroy, redoutant le spectre de l'endogamie qui planait sur tous les milieux de travail et qui en minait la productivité, avait émis à ses employés l'interdiction d'entretenir des relations affectives les uns avec les autres. « Ne chiez pas là où vous mangez », tel était son adage. (S : 137)

Or, lui-même entretient une relation secrète avec sa secrétaire mariée. Il accepte également la relation de Sophie Blanchet avec l'écrivain Marcel Jolicoeur, puisque c'est lui-même qui l'a invitée à joindre son entreprise. « [I]l lui avait proposé un marché. Ainsi, à la seule condition qu'elle convainque Marcel Jolicoeur de signer un contrat le liant aux éditions Duffroy pour la publication de son second roman, Sophie Blanchet serait la bienvenue au sein du comité éditorial de la maison. » (S : 139) À la présentation de ces quelques personnages, il est possible de déceler les multiples relations amoureuses qui se forment dans le roman, ainsi que dans la maison d'édition, malgré l'interdiction. C'est l'un des procédés de la parodie utilisée par l'auteure de *Scrapbook*. En poursuivant la description de cet univers qu'est la maison d'édition Duffroy, il faut constater que ce n'est qu'un début : le cercle de contacts que se fait Annie ne se limite pas aux gens de la maison d'édition, mais à des personnages qui ont un lien avec le personnel de M. Duffroy. Ainsi, en raison de sa relation avec Laurent, Annie rencontrera Geneviève, la

femme de celui-ci, lors d'un cocktail littéraire. De plus, elle ira habiter chez Samuel pour fuir un pervers qui l'appelle à la maison, pervers engagé par Geneviève. Voilà un bel exemple de liens qui se tissent autour du monde de l'édition. Il y a également Bernard Samson qui, en conséquence de son congédiement de l'université, prendra la place de Sophie Blanchet dans la maison d'édition. « C'est lui que le vieux a embauché le mois dernier pour remplacer Sophie Blanchet à la direction littéraire. » (S : 320) De plus, « à la suite des pressions de Bernard, le vieux Duffroy avait mis le placard à balais sous l'escalier à la disposition de Kim Lacasse[12]. » (S : 384) C'est à la suite de cette information que le lecteur apprend qu'une énième liaison s'est formée entre les murs de la maison d'édition, celle de Laurent Viau[13] avec la nouvelle directrice artistique. La clôture des intrigues mises en place en ce qui concerne ce milieu fermé est complète. En d'autres mots, alors que le roman a un début et une fin, il en va de même pour le récit qui tourne autour de la maison d'édition. Par exemple, le cas de Marcel Jolicoeur, l'écrivain alcoolique qui tarde à présenter le manuscrit de son deuxième roman, celui pour lequel M. Duffroy a engagé Sophie Blanchet, est réglé. À la toute fin de *Scrapbook*, alors qu'Annie Brière rend visite à Laurent, elle nous informe de la sortie du livre en question.

> [J]e suis tombée face à face avec une affiche cartonnée grandeur nature de Marcel Jolicoeur qui tenait debout toute seule. « *La Longue Lame*, par l'auteur controversé de *Bras de fer* », lisait-on sous la photo du principal intéressé qui, les bras croisés sur sa chemise à carreaux, dévisageait le quidam comme s'il était prêt à le mordre. (S : 382)

Le monde de l'édition constitue donc un monde en soi, composé d'un début et d'une fin.

[12] Bernard entretient une relation avec la jeune Kim Lacasse, une étudiante à lui.
[13] Cela se produit à la toute fin du roman, alors qu'Annie Brière forme un couple avec Samuel Chalifoux.

Même s'il s'investit dans un roman plus grand, un statut d'intrigue romanesque à part entière peut lui être conféré ; ce qui permet de reprendre les propos de Vincent Jouve, « l'intrigue romanesque est, constitutivement, un conflit de personnes » (Jouve, 1992 : 61), comme le montre le schéma actantiel regroupant les personnages gravitant autour de la maison d'édition et qui permet de comprendre le rôle des personnages les plus importants dans le micro-récit ainsi créé. Le sujet sera Annie Brière, la narratrice de l'histoire, et l'objet, Laurent Viau, puisque l'intrigue principale du récit de l'édition est sans conteste le fait qu'Annie tente d'entretenir une relation amoureuse avec le jeune homme. Les adjuvants seraient sans doute Sophie Blanchet qui les présente, et qui les fait travailler ensemble. De plus, elle sera le principal alibi de Laurent auprès de sa femme, quand il lui dit qu'il va nager avec la directrice littéraire. Les opposants dans ce récit seront pour leur part plus nombreux, à commencer par Laurent lui-même qui n'est pas disponible et qui rend parfois les situations plus compliquées qu'elles ne le sont. Ensuite vient M. Duffroy, qui interdit toute relation intime dans son entreprise, ainsi que Mme Vienne, la secrétaire qui « filtre » les appels entrants de la maison d'édition. Et si l'on agrandit le cercle de l'édition à la femme de Laurent et à son fils, ils apparaissent comme des opposants à la quête d'Annie qui désire une relation stable avec son correcteur d'épreuves. Annie serait à la fois la destinataire et la destinatrice, à qui profite cette relation. Cette démonstration simple du schéma actantiel est une façon de montrer que le monde de l'édition est un monde autonome en ce qui a trait à la composition du récit. Il permet d'affirmer avec Jouve, qu' « il n'est pas de roman sans personnages : l'intrigue n'existe que *pour* et *par* eux » (Jouve, 1992 : 58).

Le procédé de la fiche signalétique

Dans *Scrapbook*, le personnage semble n'exister que par son image. Comme le montre Vincent Jouve, qui reprend Philippe Hamon et son texte intitulé « Pour un statut sémiologique du personnage », « si le personnage est bel et bien un "acteur", il a aussi un nom et un portrait, c'est-à-dire un "être" » (Jouve, 1997 : 56). Ces portraits, souvent détaillés, participent de la facture réaliste du récit.

Annie Brière fait figure d'autorité narrative dans le roman. C'est elle qui installe le cadre narratif et qui gère l'ensemble des personnages. Puisque toutes les informations véhiculées dans le roman proviennent d'Annie, rien ne lui échappe. Elle a le contrôle des différentes voies que prend le récit, ainsi que sur ce qui est dit ou pas. Elle présente, de manière appuyée, les différents personnages, à commencer par elle-même. Elle décrit les gens qui l'entourent soit à sa sœur, soit à son destinataire. Elle veut donner à voir son univers, le monde dans lequel elle évolue, pour que ce soit le plus concret et réel possible. Elle se décrit donc physiquement, au « je », à ce qui semble être le lecteur de son « scrapbook ». La description qu'elle fait d'elle-même, après s'être nommée, ressemble, on l'a vu, à une fiche signalétique : couleur des yeux, des cheveux, grandeur, poids, habillement. Il s'agit d'un procédé permettant d'instaurer un cadre référentiel aisément reconnaissable. Cette description survient au tout début du roman, alors qu'elle veut justifier la réaction de Marion Gould à son égard, lorsqu'elle lui rend visite. Parfois la description est une explication, d'autres fois, c'est une façon de caractériser un personnage, son âge, son lien avec la narratrice. Pour comprendre un peu plus le

fonctionnement de la description des personnages dans le roman, il importe d'en examiner de près quelques exemples.

Vient tout d'abord la description de Bernard, le premier personnage important du roman. C'est le professeur d'Annie, son directeur de mémoire et celui qui l'encourage à publier son roman. « Bernard avait la cinquantaine avancée, mais c'était encore un fort bel homme. Cheveux noirs grisonnants, peau claire, nez noble, yeux gris en amande et sourcils en broussaille. » (S : 13) Encore une fois, la description physique du personnage ressemble à une fiche complétée par la narratrice : l'âge, les cheveux, le teint, les yeux. On comprend que Bernard Samson est un homme séduisant, mais qu'il est trop vieux pour Annie. En quelques mots, il est donc possible de faire le portrait d'un homme qui vieillit, mais qui demeure séduisant, ce qui justifie le fait qu'il s'intéresse aux femmes plus jeunes que lui.

Sophie Blanchet a droit à une description physique qui ressemble beaucoup à celle de Bernard Samson. Il faut préciser que ce dernier la remplacera à la direction littéraire aux éditions Duffroy, à la fin du roman. Annie la présente sous cet angle : « C'était une fort belle femme de tout au plus quarante ans. Ses cheveux noirs lustrés étaient tordus en un chignon. Son visage anguleux, d'une symétrie parfaite, était illuminé par de grands yeux bleu cobalt. » (S : 55) Les deux descriptions ne contiennent pas seulement les mêmes informations, elles sont aussi présentées de la même façon, avec les mêmes mots, une formulation homologue. Toutefois, Sophie, peut-être en raison de son sexe, a droit à un élément descriptif de plus que Bernard, celui de l'habit. « Avant que Sophie Blanchet ne

prenne place derrière son bureau qui était enfoui sous des piles d'autres manuscrits, des tas de dossiers, des livres et des tasses de café, j'ai remarqué que sa jupe était encore plus courte que la mienne et j'ai cessé de tirer sur celle-ci comme une demeurée. » (S : 55) Il s'agit d'un procédé pour insister sur la dimension sympathique du personnage, qui met la jeune fille à l'aise dans le milieu de l'édition. Effectivement, Annie, afin de faire bonne impression à son premier rendez-vous aux éditions Duffroy, a tenu à revêtir ses plus beaux atours :

> Mardi matin, bien que le mercure du thermomètre suspendu au poteau du balcon arrière de mes voisins ait indiqué – 22°C, j'ai revêtu ma plus courte jupe noire et mon chandail de laine angora rouge. Au lieu de mes bottillons à lacets, j'ai chaussé mes bottes de cuir beige, celles qui ne sont pas doublées mais qui montent jusqu'aux genoux. Afin de ne pas attirer l'attention sur mes cheveux, fort malmenés par le froid et l'utilisation quotidienne du séchoir, je les ai attachés à la base de ma nuque à l'aide d'une barrette. Au dernier moment, je me suis observée dans la psyché de ma chambre et j'ai eu un doute. Mon Kanuk beige était presque aussi long que ma jupe, de sorte qu'on aurait dit que je ne portais rien sous mon manteau. (S : 52)

Selon Jouve, « [l]e portrait vestimentaire (la référence à l'habit) renseigne non seulement sur l'origine sociale et culturelle du personnage, mais aussi sur sa relation au paraître. » (Jouve, 1997 : 58) Dans l'extrait tiré de *Scrapbook*, il est clair qu'Annie a voulu paraître à son meilleur, mais qu'elle regrette ensuite d'en avoir trop fait. Le fait qu'elle s'habille de la sorte, c'est-à-dire un peu court et provocant, laisse supposer que c'est une jeune femme à l'aise avec son corps, mais son hésitation provoque un doute dans l'esprit du lecteur. De plus, le fait qu'elle parle encore une fois de son Kanuk beige (elle en parlait lorsqu'elle s'est présentée la première fois), permet de juger de l'importance de ce détail. Cette marque de manteau renvoie à une connotation de richesse. La réputation de cette marque n'est plus à faire, et le lecteur est à même de croire qu'Annie ne se contente pas de moins,

d'autant plus qu'elle a les moyens de le payer, en raison de la pension que lui fournit son père, dentiste.

La narratrice accorde beaucoup d'importance à son apparence physique ainsi qu'à celle des personnages qui sont souvent saisis par le biais du paraître. C'est entre autres le cas des personnages de Bernard et de Sophie, qui sont détaillés selon leur âge et leur beauté. Par conséquent, leurs descriptions étant davantage axées sur leur aspect physique, une superficialité ressort des personnages du roman, ce qui permet de les catégoriser, selon les détails qu'en donne la narratrice, et d'ainsi dégager une tendance selon l'importance qu'elle accorde aux divers personnages.

Alors que certains personnages, comme Bernard Samson et Sophie Blanchet, ont droit à des descriptions succinctes, que d'autres ont droit à encore moins ou pas du tout, Annie, selon l'usage, accorde beaucoup plus d'importance aux personnages qui prendront plus de place dans sa vie. Ainsi, la hiérarchisation entre ses amants sera visible dès leur description. Par exemple, Benoît Gougeon, son premier amant pour qui elle n'éprouve pas de réel amour, sera très brièvement présenté : « Petites fesses molles. Poitrine pileuse. Menton veule » (S : 34), tels sont les mots utilisés par la narratrice pour décrire le jeune homme, alors qu'elle le regarde se rhabiller un soir. Il en est autrement pour Laurent Viau, le premier homme qu'Annie aime dans le roman. Dans ce cas, la description se fait en plusieurs étapes et ce portrait évolue. Lors de leur première rencontre, il ne fait pas tellement bonne impression à la jeune romancière :

> Il portait un cartable de vinyle noir en bandoulière par-dessus son manteau de ski rouge. Au sommet de sa tête tout emmitouflée dans un épais foulard

> de laine kaki, quelques longues mèches de cheveux bruns s'échappaient dans tous les sens. (S : 53)

Puis quelques pages plus loin, alors qu'ils sont présentés par Sophie Blanchet, à l'intérieur du bureau :

> Le garçon s'est tourné vers moi. Les traits de son visage étaient tirés, ses joues couvertes d'une barbe de deux ou trois jours et ses yeux, de la même couleur que le foulard kaki qu'il portait encore autour du cou, étaient engourdis et gonflés comme ceux d'une grenouille. (S : 58)

Et quelques semaines plus tard, elle revoit le même personnage pour la correction de son roman. Elle l'observe d'abord dans un café, puis une trentaine de minutes après, elle le revoit au bureau. Le portrait se précise alors qu'elle vient d'apprendre qu'il la trouve mignonne :

> Il portait le même manteau de ski rouge, le même foulard kaki et le même cartable de vinyle noir en bandoulière. Cependant, ses yeux de grenouille enrhumée avaient désenflé et ses cheveux, qui m'avaient paru si en désordre la première fois, étaient attachés en queue de cheval sur sa nuque. Sa démarche me semblait plus solide, son dos moins voûté. [...] Je jouais nerveusement avec la fermeture éclair de mon manteau lorsque Laurent Viau est apparu, descendant l'escalier de chêne qui dominait la pièce. Sa chemise grise ondulait juste au-dessus de la ceinture de son jean noir. C'était la première fois que je le voyais sans son foulard kaki et j'ai remarqué que ses épaules étaient rondes et plus costaudes que je ne le soupçonnais. (S : 75-77)

Il est possible de voir une évolution dans la pensée de la narratrice, puisqu'elle ne l'évalue pas de la même façon d'une fois à l'autre. Des éléments reviennent : le foulard, les yeux, le cartable de vinyle, les longs cheveux. Ce procédé permet de replonger dans le même univers créé pour le personnage une première fois, d'assurer sa dimension référentielle, et de comparer les deux versions des descriptions. Il faut de plus noter le fait que la description ne ressemble pas à celles des autres personnages vus plus haut, et s'éloigne de l'aspect strictement signalétique, mais relève plutôt d'un regard plus

subjectif. Il faut aussi considérer la longueur et la multiplicité des regards d'Annie Brière sur ce personnage, qui prend ainsi beaucoup d'importance dans le récit.

Il en va de même pour Samuel Chalifoux, le deuxième amoureux du personnage principal. Le fait que Samuel soit le deuxième, et qu'il remplace en quelque sorte Laurent dans la vie d'Annie explique peut-être la description un peu moins élogieuse. Il est aussi à noter que la description est plus longue que la plupart des autres dans le roman, sans toutefois dépasser celle de Laurent Viau, en longueur et en nombre. Voici donc comment Annie Brière voit Samuel Chalifoux la première fois : « [L]a porte s'est ouverte sur un garçon au visage osseux, à la peau claire et aux cheveux bruns bouclés. Il portait des lunettes à monture large et argentée, un jean, un T-shirt noir et des baskets grossièrement lacées. Je ne lui donnais pas plus de vingt-six ou vingt-sept ans. » (S : 190) Encore une fois très fichée, la description pointe le teint, les cheveux, les yeux, l'habillement très simple et neutre. Mais plus loin, alors qu'elle apprend à le connaître :

> Après avoir jeté son repas à la poubelle, Samuel est allé s'asseoir sur le canapé qui me faisait face. Il a retiré ses lunettes et il s'est massé les tempes en soupirant très fort. Son geste avait quelque chose de théâtral. Ses jambes étaient maigres et ses bras aussi. Son teint était presque aussi laiteux que la neige que je voyais tomber par rafales à travers les fenêtres derrière lui. [...] Ses yeux étaient bruns comme des marrons, et peut-être à cause d'un effet optique dû aux verres de ses lunettes, ils étaient aussi ronds que ceux d'un personnage de bande dessinée japonaise. (S : 193-195)

Toujours près de la structure de la fiche, cette façon de décrire s'en détache tout de même, notamment par le ton qui s'éloigne de l'énumération. La description frôle la caricature, puisqu'il est décrit comme « théâtral », avec des yeux ronds comme « ceux d'un personnage de bande dessinée japonaise ». Elle donne l'impression de ne pas le

prendre au sérieux, et c'est en grande partie le thème de leur relation amoureuse, le manque de sérieux d'Annie à s'impliquer, puisqu'elle le considère comme un « pansement » en attendant Laurent. À l'instar de ses amants, certains personnages féminins prennent aussi beaucoup d'importance dans la description, que l'on pense à sa sœur Léonie, dont on a déjà fait la présentation, ou Martine Khouri, de qui Annie parle périodiquement, mais toujours négativement. On pourrait dire que les personnages les plus importants pour Annie Brière sont ceux qui ont droit à des descriptions plus imposantes. Par exemple, Laurent et Samuel, pour qui Annie a éprouvé plus de sentiments, sont ceux dont les descriptions sont les plus volumineuses, et les plus différentes des autres personnages. De plus, ces descriptions se font en plusieurs étapes, alors que les autres personnages sont présentés dans un premier temps, lors de la rencontre, et on parle peu de leur aspect par la suite.

Tout, dans la présentation des personnages de *Scrapbook*, se veut réaliste. On tente de créer un effet de réel tout ce qu'il y a de plus vraisemblable par l'entremise d'une panoplie de personnages qui tournent autour de plusieurs axes, des cercles refermés sur eux-mêmes, qui se construisent à même le récit, et prennent fin avec lui. Des personnages autonomes côtoient des personnages plus investis, plus étudiés, ou d'autres qui ne sont que des silhouettes, pour rendre la représentation plus vraisemblable. Au gré des stéréotypes masculins et féminins, le lecteur prend plaisir à s'identifier aux personnages ou à les garder à distance, surtout ceux que la narratrice déteste. Parce qu'il faut se rappeler que c'est à travers les yeux d'Annie Brière, ses pensées, ses lectures que le lecteur apprend à découvrir et à connaître l'univers des personnages, et tout ce qui les

entoure. La focalisation du roman passe par le regard qu'elle porte sur les autres personnages et sur les divers évènements qui surviennent dans sa vie, dans celle de sa famille et de ses amis. La mise en place du décor dans lequel circulent les personnages est aussi un point important pour l'installation d'un effet réaliste. La densité référentielle n'en est que renforcée, puisque le roman se suffit à lui-même pour créer un monde complet dans lequel évoluent les personnages. Des personnages aux prénoms et noms de famille complets, avec des âges, des couleurs de cheveux différents, des styles vestimentaires différents et qui changent d'une scène à l'autre, voilà qui permet de créer des êtres individualisés pour peupler le récit. Tout tend à rendre le roman le plus réaliste possible, les personnages plus vraisemblables, d'autant plus que le lecteur suit le parcours de la narratrice, elle-même un personnage qui découvre en même temps que lui comment s'effectuent les transitions du roman, de sa vie en fait.

Un renversement spectaculaire : la narratrice devient l'auteure

Scrapbook, on l'a vu, met le personnage d'Annie Brière au cœur du récit et des évènements. La mise en place de ce personnage qui se veut réaliste et vraisemblable afin de se prévaloir de l'étiquette d'autofiction passe par l'abolition de la distance qui la sépare du lecteur et par sa densité référentielle.

Dans un premier temps, le personnage d'Annie Brière est perçu comme probable, en tant qu'écrivaine type du récit, et son statut de personnage de fiction est dissimulé, en raison du fait qu'elle est narratrice du roman, et du même coup, qu'elle se confond avec l'auteure, d'autant plus qu'elle se présente comme telle à la fin de l'histoire. « Son

caractère fictionnel, conformément aux lois du récit réaliste, est soigneusement gommé. » (Jouve, 1992 : 247)

Selon Jouve, trois éléments sont à considérer en ce qui a trait à la distance du personnage par rapport au lecteur, soit la distance objective, la tonalité et la lisibilité. La distance objective renvoie à la culture qui lie le lecteur au personnage. Dans le cas d'Annie Brière, on peut parler de proximité culturelle, puisqu'il s'agit d'une jeune étudiante ambitieuse, qui cherche la réussite sur tous les plans, qu'il s'agisse de publier son roman ou de vivre l'amour. Le personnage est donc « séparé du lecteur contemporain par une distance minimale », dirait Jouve (1992 : 247). Le ton familier du roman, écrit au « je » et simplifié par la forme du scrapbook, minimise l'écart entre le lecteur et Annie Brière. Cette dernière s'adresse entre autres à un destinataire inconnu, un « "lecteur implicite" [qui] renvoie à la somme des instructions du roman sur la façon dont il doit être lu » (Jouve, 1992 : 19). Ce procédé, notamment dans la forme que privilégie ce roman, l'autofiction, est un moyen efficace pour faire entrer le lecteur dans le jeu de la confidence. Comme le roman se veut le plus réaliste possible, dans sa forme et dans son contenu, la narratrice doit informer le lecteur de tout ce qui se passe, même de ce qu'elle ignore, auquel cas elle fait appel à la confession d'un autre personnage afin de passer l'information de façon détournée. La narratrice apprend les révélations en même temps que le lecteur, ce qui les rapproche, puisqu'ils partagent tout, même les découvertes et les surprises. Le lecteur s'identifie ainsi à la narratrice.

Annie Brière relève d'une densité référentielle maximale, selon les critères de Jouve :

> Un personnage est d'autant plus "dense" qu'il se déduit des structures romanesques. L'intégration à une orchestration narrative simple (désencombrée d'intrigues annexes et secondaires) vient renforcer cette impression. Enfin, si le mode diégétique l'emporte sur le mode mimétique dans la présentation du personnage et si son "faire" est surdéterminé par une finalité narrative aisément décelable, on atteint une "densité" maximale. (Jouve, 1992 : 70)

Effectivement, le personnage d'Annie Brière ne prend forme que dans le roman et est autonome dans celui-ci. Ce personnage se construit de lui-même au fur et à mesure que l'histoire avance. Dès les premières pages, la narratrice se présente : « moi, Annie Brière » (S : 13), puis elle nous offre sa vie en confidence, sur le mode diégétique. En plus de construire le roman, elle y prend place, le roman ne tournant qu'autour d'elle. Elle est au cœur du roman.

Par ailleurs, Annie Brière est un personnage complet, et ce, grâce aux procédés mimétiques, en raison de son nom complet, de son âge, de son appartement, et ainsi de suite. C'est aussi un être complexe, c'est-à-dire investi de sentiments, de paradoxes, d'incertitudes, de questionnements, qu'elle partage avec le lecteur qui n'a d'autres choix que de les ressentir. La construction du personnage d'Annie ne se borne pas qu'à ses états d'âme, mais aussi à ses études au doctorat, où elle changera trois fois d'idée quant à son sujet de thèse. C'est un exemple parmi d'autres que le personnage d'Annie est, comme le dit Vincent Jouve (1992), compensé, c'est-à-dire complet, autonome dans le roman, et représentatif de la réalité.

Une autofiction donc, celle d'Annie Brière. Pour qu'il ait autofiction dans un roman, il faut que le pacte de lecture soit mis en place afin de créer un lien entre le narrateur et son destinataire. C'est ce que fait Annie Brière, mais à la toute fin de son roman. Plutôt que d'installer d'emblée les règles du jeu, de présenter le roman comme une fiction, c'est l'inverse qui se produit. Annie Brière raconte d'abord sa vie, en mettant en place les personnages, en les laissant évoluer dans un monde qu'elle rend réaliste et vraisemblable. C'est ainsi qu'à la fin du roman, alors que le lecteur croit à ces personnages, Annie Brière détruit toute l'illusion référentielle et réaliste qui s'est installée au fil de la lecture. Alors qu'elle rend visite à sa mère, elle trouve sur la table de la cuisine un scrapbook identifié à son nom dans lequel sa mère a collé, à la première page, la critique littéraire de son roman, parue dans le journal. Et c'est alors que lui vient l'idée d'écrire un roman sous la forme d'un scrapbook, où tous les genres pourraient se mélanger, et dans lequel elle pourrait relater sa vie depuis la parution de son roman jusqu'à aujourd'hui, c'est-à-dire alors qu'elle s'apprête à recevoir la bourse du Conseil des arts et des lettres du Québec pour *La Baie des soupirs*, son deuxième roman. Et s'ensuit le résumé de tous les personnages que l'on pourrait retrouver dans ce roman, et c'est ainsi que le lecteur découvre que ce scrapbook est en fait le *Scrapbook* qu'il est en train de lire, qu'il tient entre ses mains. Il s'agit d'un résumé très épuré du roman, un survol de tous les personnages, avec le principal lieu qui les unit dans le roman de Nadine Bismuth :

> Dans le *Scrapbook* d'Annie Brière, tout le monde mènerait donc sa vie de façon fort imparfaite. Au sein de cette galerie humaine tissée de confusion, les actrices ratées coucheraient avec des producteurs dans l'espoir de lancer leur carrière ; les producteurs s'amouracheraient des actrices ratées, ou bien ils frauderaient les institutions, mais quoi qu'il en soit, ils termineraient leur course sous les cocotiers ; les correcteurs d'épreuves briseraient le cœur des jeunes romancières, puis ils leur reviendraient, mais trop tard ; les jeunes romancières répondraient à des appels cochons

> pour récupérer leur correcteur d'épreuves, tout ça pour aboutir dans le loft des créatifs publicitaires [...]. (S : 378-379)

Et ainsi de suite pour tout le roman. « L'image-personnage, [dit Jouve], s'avère prise entre le référentiel (elle renvoie à une extériorité) et le discursif (elle est construite par le discours). Elle se développe donc par rapport à ces deux axes selon des modalités très variables d'un roman à l'autre. » (Jouve, 1992 : 50) Dans le cas de *Scrapbook*, l'illusion référentielle tient la route jusqu'à la toute fin, alors que le lecteur apprend que le roman qu'il vient de lire est en fait le fantasme de la narratrice. Il s'agit donc d'une mise en abyme du roman dans le roman, qui multiplie les clins-d'oeil : « Celui-ci contenait environ deux cent feuilles de quatre couleurs pastel différentes, lesquelles découpaient la tranche du cahier en autant de parties » (S : 377) renvoie à l'aspect matériel de l'ouvrage, tout comme cette évocation : « "*I'll bury my soul in a scrapbook*", chantait Leonard Cohen dans une des chansons du *More Best Of* que Samuel m'avait offert et que nous avions tant et tant écouté à une certaine époque. Bon sang, ai-je réfléchi, voilà même une citation parfaite pour que je la mette en exergue ! » (S : 379). Et c'est exactement ce qui se produit, puisque cette citation est en exergue du roman de Nadine Bismuth. Vincent Jouve explique :

> L'illusion référentielle joue également des effets de perspective. Il s'agit, pour l'auteur, de définir, au sein même du texte, une dimension proprement fictionnelle au regard de laquelle les personnages semblent vrais : c'est « l'effet-repoussoir ». Lorsqu'un narrateur raconte une histoire, par exemple, il s'exclut du même coup d'un univers fictif dont il est la source : il devient « réel ». Sur ce procédé jouent tous les romans où les personnages sont eux-mêmes des lecteurs de romans : cette référence, au niveau diégétique, à l'œuvre de fiction, permet à la narration de se donner comme un métalangage distinct du langage littéraire, donc *authentique*. (Jouve, 1992 : 118)

Il s'agit sans doute du pacte de lecture qui vient normalement avec le genre de l'autofiction. De cette façon, la narratrice, Annie Brière, devient plus réelle en regard des autres personnages qui le sont un peu moins, en raison de leur caractère fictionnel. Par contre, dans le cas du roman ici étudié, il faut spécifier que le roman pose ses personnages comme vrais tout au long de l'histoire, les faisant interagir entre eux, leur attribuant des noms complets, des spécificités physiques, avant de détruire, tout d'un coup, l'illusion patiemment construite.

Pourtant, un peu plus tôt dans le récit, alors qu'Annie vient de s'installer chez Samuel, ce dernier annonce lui-même ce qui s'en vient. « Une amoureuse innocente, un séducteur, sa femme folle et un pervers sexuel, avait énuméré Samuel. Ça ferait un excellent roman, non ? » (S : 226) Ce clin d'œil peu subtil à ce que le lecteur découvrira plus tard passe néanmoins inaperçu en raison du statut d'écrivaine d'Annie, accentuant ainsi la portée du stéréotype d'écrivaine mis en évidence par le roman. De la même façon, le fait que ce soit Samuel, créateur publicitaire, qui dévoile cette information n'est peut-être pas un hasard : son métier est de concevoir des phrases, des jeux de mots, des images accrocheuses, dans le but de vendre un produit, ou d'amener les gens à le découvrir. C'est exactement ce qui résulte de son intervention dans le cours du roman.

Outre le fait qu'Annie dévoile au lecteur que l'univers construit est en fait un roman dans le roman, elle précise aussi, à propos de la forme du scrapbook :

> Cette esthétique littéraire, inédite il va s'en dire, aurait privilégié le naturel : costumes, maquillage, accessoires et effets spéciaux auraient été proscrits au profit du vrai, de l'authentique. Et les personnages auraient tous été interprétés par des amateurs de la plus pure espèce, car ainsi que

> l'avait déjà dit un grand écrivain dont le nom m'échappait, chacun de nous ne traversait-il pas la vie comme un acteur propulsé dans une pièce de théâtre qu'il n'avait jamais eu le temps de répéter au préalable, ou quelque chose du genre ? (S : 378)

Ce commentaire joue un rôle métadiscursif et insiste de manière paradoxale sur l'enjeu réaliste du roman : les personnages ont tout ce qu'il faut pour avoir l'air le plus authentique possible, même si ce ne sont que des personnages.

> Celui qui renseigne, ici, c'est le narrateur : « dans la mesure où le narrateur se pose comme source de l'histoire qu'il raconte, il fait figure non seulement d'"auteur" mais aussi d'*autorité*. Puisque c'est sa voix qui nous informe des actions des personnages et des circonstances où celles-ci ont lieu, et puisque nous devons considérer – en vertu du pacte formel qui, dans le roman réaliste, lie le destinateur de l'histoire au destinataire – que cette voix raconte du "vrai", il en résulte un effet de glissement qui fait que nous acceptons comme "vrai" non seulement ce que le narrateur nous dit des actions et des circonstances de l'univers diégétique, mais aussi tout ce qu'il énonce comme jugement ou comme interprétation. Le narrateur devient ainsi non seulement source de l'histoire mais aussi interprète ultime du *sens* de celle-ci. » (Jouve, 1992 : 203)

C'est peut-être pourquoi le lecteur accepte cette déconstruction de la réalité, de l'effet de réalité, puisque la narratrice a un pouvoir sur celui-ci. De plus, son statut d'auteure lui confère un pouvoir privilégié, celui d'inventer des histoires, de jouer avec le réel et le vraisemblable, puisque justement elle travaille avec la fiction.

Conclusion

En conclusion, je dirais que le roman de Nadine Bismuth, *Scrapbook*, s'inscrit dans un nouveau courant réaliste. Le roman présente, à première vue, les ambitions et la forme du texte réaliste, d'ailleurs, le désir d'écrire une œuvre qui se veut représentative de la réalité contemporaine est l'un des objectifs visés. L'illusion référentielle engendrée par le réseau de personnages s'avère efficace : les personnages sont complets et permettent

l'instauration d'un monde autonome qui prend forme dans et par le récit. Par contre, la présentation des personnages de *Scrapbook* s'éloigne de ce qui se faisait dans les romans réalistes. Entre autres choses, la dimension ironique présente dans le roman de Nadine Bismuth permet de marquer la principale rupture avec le genre réaliste, alors qu'à l'époque, les procédés visant à créer l'effet de réel étaient cachés, gommés par le texte, ils sont plutôt mis de l'avant dans *Scrapbook* afin de montrer que, malgré la vraisemblance des personnages, ils sont bien issus de l'imaginaire de la narratrice. À vouloir trop les faire passer pour réels, les personnages deviennent un simple résultat d'une imitation. La narration au « je » est également un élément qui crée une distance entre *Scrapbook* et les romans réalistes du XIXe siècle. La narration homodiégétique qui était aussi employée dans *L'Avaleur de sable*, semble permettre une approche plus familière avec le lecteur. Dans le cas de *Scrapbook,* elle permet d'ailleurs un revirement en fin de roman, en ce qui concerne les personnages. En fait, le pacte de lecture qui, selon les normes du roman réaliste, doit se trouver en début de roman, est ici présenté à la toute fin, créant un effet de surprise et dévoilant du même coup le procédé qui vise à mettre le lecteur en confiance. L'utilisation du « je » renvoyant au personnage principal de l'histoire permet également de porter un regard plutôt subjectif sur la société en dénonçant plusieurs stéréotypes. Bien que le roman de Nadine Bismuth soit, à première vue, très proche de ceux du siècle réaliste, notamment en ce qui concerne le désir de rendre compte du réel par l'écriture, il en va autrement en ce qui a trait à la dimension ironique du récit. Parodie d'autofiction, *Scrapbook* contraint à se dissocier des romans réalistes, et à renvoyer à ce qui semble être un nouveau réalisme, inspiré du XIXe siècle, et qui cherche précisément à en déconstruire les assises.

CHAPITRE III

LA CARTOGRAPHIE DU RÉEL

> *L'espace en toutes lettres : l'espace comme lieu réel, physique, appelé aussi géographique ; l'espace comme lieu du déplacement, du mouvement vers l'ailleurs, l'autre ou l'inconnu ; l'espace comme traversée des frontières par l'écriture ou la lecture.*
> Rachel Bouvet et Basma El Omari

Le dernier roman à l'étude, *Nikolski*, se présente, à l'image des deux romans précédents, comme un témoignage de la réalité d'une génération. Le langage proche de l'oralité était, nous l'avons vu, l'un des procédés qui engendraient le réalisme dans *L'Avaleur de sable* de Stéphane Bourguignon. Le réalisme a aussi été présenté par la mise en place de tout un réseau de personnages dans *Scrapbook* de Nadine Bismuth. Dans les deux cas, un regard critique était porté sur les personnages, sur leur façon de vivre, et il en va de même dans *Nikolski* de Nicolas Dickner. Dans ce roman, le vecteur privilégié du réalisme est la présentation des lieux, d'autant plus que *Nikolski* témoigne de personnages appartenant à une génération de voyageurs. J'ai pris connaissance de l'approche géocritique de Bertrand Westphal, qui sous-tendra mon analyse de *Nikolski*.

Nikolski est un roman formé de trois récits ayant chacun leur propre narrateur. Un récit au « je » qui promet de raconter son histoire, celle d'un bouquiniste anonyme, car « [s]on nom n'a pas d'importance » (N : 9), dont la mère vient de mourir et qui déménage en appartement dans la Petite-Italie à Montréal. Puisque c'est ce récit qui ouvre le roman, on s'attend à ce que ce personnage connaisse l'histoire à venir. Il affirme d'ailleurs : « Mais

toute cette histoire, puisqu'il me faut la raconter, a commencé avec le compas Nikolski » (N : 11). On comprendra que son père, Jonas Doucet, qu'il n'a jamais connu, lui a envoyé ce fameux compas, une sorte de boussole qui pointe vers une île du Pacifique, Nikolski, d'où il a posté le colis. Ce personnage travaille depuis toujours dans une bouquinerie de la rue Saint-Laurent.

La deuxième histoire, racontée par un narrateur omniscient, est celle de Noah, un jeune homme né « à un endroit qui, sur les cartes routières, semblait occuper le centre géographique exact du Canada » (N : 35-36), et qui a grandi dans les Prairies canadiennes, à bord du *Grandpa* (une stationwagon Bonneville 1966 beige). Il voyage pendant dix-huit ans avec sa mère Sarah qui tourne en rond depuis une vingtaine d'années, c'est-à-dire qu'elle voyage à l'intérieur des terres, entre l'Alberta et l'Ontario, sans jamais dépasser leurs frontières, ni à l'est ni à l'ouest. Noah décide de déménager sur l'Île de Montréal pour entrer à l'université. Noah est lui aussi le fils de Jonas Doucet, un homme à qui Sarah a fait traverser le pays. Le jeune homme cesse d'avoir des nouvelles de celui-ci à l'âge de cinq ans, alors que Jonas lui envoie une carte postale de Nikolski. À Montréal, il rencontre Maelo, son colocataire, ainsi que Arizna, une jeune femme avec qui il a une liaison. Il étudie l'anthropologie à l'université sous la tutelle de Thomas St-Laurent qui s'intéresse aux déchets.

Il y a finalement l'histoire de Joyce, une jeune femme de la Côte-Nord qui se dirige vers la métropole elle aussi. Ce dernier récit est également raconté par un narrateur omniscient. Joyce, native de Tête-à-la-Baleine, est la nièce de Jonas Doucet, qu'elle n'a

jamais connu. Les membres de sa famille sont des descendants de pirates. Elle décide, à Montréal, de devenir pirate à son tour, mais une pirate moderne. Après avoir trouvé un emploi dans une poissonnerie, celle de Maelo, elle se met à l'action et pirate des ordinateurs et des cartes de crédit.

Le propos du roman est donc le cheminement de chacun des trois personnages à la suite de leur déménagement. Alors que la construction du texte crée une attente, soit celle que leurs univers finissent par se croiser au cours du roman et qu'ainsi les personnages se reconnaissent, rien de tel ne survient. Les personnages traversent, l'espace d'un instant, le récit d'un autre personnage, mais sans jamais s'y attarder. Alors qu'on pourrait s'attendre à les voir se reconnaître, pour qu'enfin le lien entre les trois histoires soit mis en évidence, il n'en est rien. Même l'évocation de Jonas Doucet, qui fait pourtant partie de l'imaginaire des trois personnages principaux, ou encore le Livre à trois têtes[14], n'auront pas de véritables incidences sur la tournure des évènements ou sur la conclusion du récit. On a parfois l'impression de nager dans une multitude d'informations qui ne concernent en rien l'évolution du roman. *Nikolski* demeure un roman constitué de trois récits parallèles qui, malgré les liens qui peuvent être faits entre eux, n'offre pas de conclusion qui les réunit.

Même si le narrateur au « je » semble parfois gérer l'ensemble du récit, il n'en est rien. Même lui, malgré le fait qu'il raconte une histoire, qu'il y intervient, ne fait pas plus les

---

[14] Livre qui n'est pas sans rappeler le roman où trois personnages évoluent dans trois récits différents. Voici comment le bouquiniste décrit le livre quand il l'a entre les mains : « Cet énigmatique bouquin rassemble, sous l'anonymat d'une même reliure – ou de ce qu'il en reste – , trois destins jadis éparpillés d'une bibliothèque à l'autre, voire d'un dépotoir à l'autre. Reste à savoir quel esprit tordu aura songé à opérer une telle fusion, et dans quel but. » (N : 175)

liens entre les trois récits qu'un autre personnage. Par exemple, à un moment où il reprend la narration du récit, il ouvre ainsi le chapitre : « Je réapparais brièvement dans cette histoire le lundi 3 septembre 1994 en après-midi. La précision est futile et mon intervention passera inaperçue, éclipsée par l'orage d'équinoxe qui s'abat sur Montréal avec trois semaines d'avance. » (N : 167) En fait, la personne la plus apte à combler les espaces libres est sans doute le lecteur. Par contre, malgré les nombreux hasards dans le roman, malgré le manque de cohésion entre les récits, le roman reste vraisemblable et réaliste.

Contrairement à *Scrapbook*, de Nadine Bismuth, il y a beaucoup moins de personnages dans *Nikolski*, et ils sont moins bien décrits physiquement et psychologiquement. Malgré tout, il est possible de déceler un certain réalisme dans le roman, et les notions géographiques y sont pour quelque chose. Le roman ne comporte aucune description physionomique des personnages, pas de description de vêtement non plus, mis à part l'« imperméable aux coutures noircies » (N : 259), par lequel on reconnait Joyce quand elle passe à la bouquinerie que tient le narrateur-personnage. Alors que les personnages n'ont pas autre chose qu'un prénom et un nom (et précisons que le personnage-narrateur n'en a pas) comme référence identitaire, ils ont tous un ancrage dans les lieux du roman. Les personnages sont si bien situés dans l'espace qu'un équilibre entre l'imaginaire et le réalisme est possible. Quoique le roman, en comparaison avec *Scrapbook*, ne soit pas ancré dans une illusion référentielle aussi forte du côté des personnages, il en va autrement en ce qui a trait aux lieux géographiques et utopiques (ou littéraires), dans lesquels évoluent les personnages.

Nikolski, un roman de l'espace

Nikolski est un roman de voyage, un roman d'errance, où les personnages fuient leur vie pour découvrir d'autres façons de vivre ; où des villes comme Nikolski et Tête-à-la-Baleine deviennent importantes, parce que de là partent les origines des personnages ; où Montréal est, comme dans la réalité, la ville vers où tous les jeunes émigrent pour découvrir le monde adulte.

Les lieux ont effectivement beaucoup d'importance dans *Nikolski*, ou à tout le moins dans l'univers des personnages, dans leur vie. Que l'on pense au narrateur homodiégétique qui tient à préciser : « Peut-être faut-il souligner que je ne travaille pas dans un institut de géographie ou dans un magasin de globes terrestres ? » (N : 21), d'autant plus qu'il collectionne les livres de voyage, comme sa mère le faisait avant lui. Pour Noah aussi, la notion de la géographie est importante, puisqu'il a grandi en parcourant les Prairies, en se promenant d'une ville à l'autre, d'un village à l'autre, sans jamais s'installer où que ce soit. Du moment où il s'installera à un endroit fixe, Montréal en l'occurrence, ce sera pour y étudier l'archéologie, et ce, dans le but de faire une maîtrise dont le sujet est « une étude comparative entre le développement du système routier et l'expansion des dépotoirs au cours des années 70 » (N : 136). En ce qui a trait au personnage de Joyce, le voyage est moins présent dans sa vie, mais le désir d'être ailleurs l'est. Comme toute sa famille, elle quitte, ou plutôt s'enfuit, de son village natal, Tête-à-la-Baleine, pour découvrir un nouveau monde ; sa famille s'y était établie après la déportation des Acadiens, une famille, donc, qui a aussi fait de la route, par la force des choses. Avant de

quitter son village, elle va souvent voir son grand-père qui habite dans un chalet où sont affichées plusieurs cartes postales de son oncle qui a fait le tour du monde à bon nombre de reprises.

Aux yeux des trois jeunes gens, Jonas Doucet, grand voyageur, est un homme important. C'est surtout vrai pour les deux hommes, dont ils sont les fils. Ils auront, chacun de leur côté, entretenu une correspondance plus ou moins régulière avec leur père (ou leur géniteur) durant une partie de leur jeunesse. Noah traçait le parcours de son père sur une carte de l'ouest du Canada, afin d'établir où envoyer les prochaines lettres. Les fils de Jonas Doucet auront une certaine fixation pour le village de Nikolski situé dans l'océan Pacifique, puisque c'est à la fois de cet endroit que Jonas envoie sa dernière lettre à son fils Noah, alors qu'il a cinq ans, et qu'il expédie un cadeau à son autre fils, le bouquiniste :

> Il ne s'agissait pas d'une boussole à proprement parler, mais plutôt d'un compas de marine miniature composé d'une sphère de plastique transparente remplie d'un liquide clair dans lequel flottait une seconde sphère aimantée et graduée. [...] Après de fastidieux calculs, j'arrivai à une déclinaison de 34° à l'ouest du nord. En suivant cette direction, on traversait l'île de Montréal, l'Abitibi et le Témiscamingue, l'Ontario, les prairies, la Colombie-Britannique, l'archipel Prince of Wales, la pointe sud de l'Alaska, un bout de l'océan Pacifique nord et les îles Aléoutiennes, où l'on tombait finalement sur l'île Umnak – et plus précisément sur Nikolski, un minuscule village habité par 36 personnes, 5 000 moutons et un nombre indéterminé de chiens. (N : 18-20)

Cet extrait montre bien la méticulosité avec laquelle la géographie est traitée dans le roman, ce qui contribue à son réalisme.

Bertrand Westphal s'est intéressé à la géographie et aux lieux dans la littérature. Il a publié quelques textes sur le sujet, dont un article intitulé « Pour une approche géocritique des textes » (2005). Dans cet article, il explique ce qu'il appelle la géocritique, une approche visant l'étude des lieux et l'interprétation des espaces humains dans les œuvres littéraires. Mon étude des lieux, dans *Nikolski*, s'appuiera à l'occasion sur ce texte. Selon Westphal, « [t]out espace se déploie à la fois dans la durée et dans l'instant, et comme il est riche en virtualités, il s'ouvre sinon sur plusieurs durées, du moins sur une pluralité d'instants concomitants » (2005 : 7).

En annexe à ce mémoire on trouve une liste des lieux du roman qui constituera le point de départ de l'analyse[15]. Pour commencer, puisque c'est le titre du roman et que deux des personnages, soit Noah et le narrateur au « je », se sont construit une image de cette ville, Nikolski sera étudiée dans le but de faire ressortir l'importance qu'elle a dans l'imaginaire des personnages. De plus, il sera intéressant de voir que le rapprochement entre les personnages se fait, concrètement, plus par les lieux que par les liens familiaux.

Nikolski, une ville entre réalité géographique et fiction littéraire

Le titre du roman, *Nikolski*, renvoie au nom d'un village situé dans l'océan Pacifique, au sud de l'Alaska. Le roman est basé sur l'histoire de trois jeunes personnes unies par un seul et même homme, Jonas Doucet, dont ils ont eu les dernières nouvelles alors qu'il était de passage à Nikolski. C'est donc à partir d'une histoire fictive qu'est présenté

---

[15] Une liste des lieux a été relevée dans le roman de Nicolas Dickner et placée en annexe II à la fin du mémoire.

Nikolski, un très petit village peu connu. Elio Vittorini dans *Conversation en Sicile* (1948) affirme que

> [le] contexte modifie le statut littéraire d'une ville : dans un ouvrage de géographie toute nomination de ville est tenue pour faisant référence à une organisation architecturale, politique et économique, alors qu'une ville « réelle » citée dans un ouvrage de fiction devient imaginaire. (Vittorini, 1948 : 39)

A priori, malgré toutes les précisions que donnent les différents personnages en ce qui concerne le village, on est à même de croire que Nikolski est issu de l'imaginaire de l'auteur. La poésie et la musicalité du mot contribuent à cette croyance. Il faut aussi noter que Nikolski n'est pas un endroit connu de la plupart des gens, ni dans la réalité ni en littérature. Tout participe donc, à première vue, à construire le mythe de Nikolski, ville imaginaire.

Par contre, en vérifiant dans un atlas, il est possible de situer le village sur une carte géographique, à l'endroit exact où le localise Nicolas Dickner dans son roman, aux États-Unis, en Alaska. Les coordonnées géographiques du village sont 53,15 N et 168,22 W. Même s'il s'agit d'un village bien réel et malgré le fait que la localisation du village soit précise, le côté mythique de Nikolski demeure tout de même très présent dans le roman. Aucune description physique n'en est offerte, ce qui s'explique peut-être par le fait qu'aucun des trois personnages principaux n'y soit allé, seul Jonas Doucet y ayant déjà séjourné. Alors que Noah se construit toute une histoire en ce qui concerne la durée du séjour de Jonas dans ce village, le narrateur « je » en parle un peu moins, puisqu'il connaît la vérité à ce propos. Joyce, pour sa part, n'aura jamais d'obsession pour

Nikolski, pour la simple raison qu'elle ne saura jamais que son oncle, Jonas Doucet, s'y est déjà arrêté.

Peu d'informations sont fournies par le roman en ce qui concerne Nikolski. Bien sûr, la localisation géographique du village est donnée avec une précision et une exactitude surprenante par les deux fils de Noah, puisqu'ils se sont intéressés de près aux cartes géographiques et routières. Le bouquiniste, en racontant l'histoire de son compas, sème quelques indices quant à Nikolski. Le compas Nikolski est une espèce de boussole qui pointe, non pas vers le nord magnétique, comme elle devrait le faire, mais bien vers Nikolski, un village à l'extrémité des îles Aléoutiennes. « Le compas Nikolski repose sur le plancher, près du sac de couchage, toujours pointé 34° à l'ouest du nord. » (N : 25) Le narrateur confie :

> Il arrive certes que le champ magnétique de la planète subisse des distorsions locales et que le nord ne paraisse plus tout à fait à sa place. Les causes possibles de telles anomalies sont nombreuses : un gisement de fer dans la cave, la tuyauterie de la salle de bain du voisin d'en haut, l'épave d'un transatlantique enfouie sous l'asphalte de la rue Saint-Laurent. Malheureusement, aucune de ces théories ne tient la route, puisque mon compas pointe à gauche du nord peu importe l'endroit où je le consulte. Ce constat entraîne deux questions embêtantes :
>
> - Quelle est la cause de cette anomalie magnétique?
> - Vers où (diable) ce compas pointe-t-il ? (N : 19)

C'est ainsi que se profile l'obsession du bouquiniste pour Nikolski, c'est-à-dire à travers le problème, ou plutôt l'anomalie de son compas qui pointe obstinément à 34° du nord magnétique, qu'il devrait pourtant indiquer. À propos de Nikolski, il précise un fait étonnant : « Nikolski, un minuscule village habité par 36 personnes, 5 000 moutons et un

nombre indéterminé de chiens » (N : 20). Il s'agit peut-être d'une information à laquelle il tient, puisqu'il répètera presque les mêmes mots à Joyce, alors qu'elle est chez lui :

« - Alors ton père vivait à Nikolski..., fait-elle en examinant la carte. Tu parles d'un trou.

- Trente-six habitants, cinq milles moutons et une petite usine de conserves de crabe. » (N : 281)

Malgré l'idée péjorative que semble se faire le personnage du village de Nikolski, les informations sont encore une fois vérifiables. Entre 1989 et 1999, il y a en effet environ 36 personnes dans le village de Nikolski[16], et leur principale source de subsistance est l'élevage et les produits de la mer. Il est donc intéressant de constater qu'un si petit village, et ce, dans la fiction comme dans la réalité, peut prendre autant d'importance dans le roman de Nicolas Dickner. La description de Nikolski en ce qui a trait à ses situations géographique et démographique est tout à fait exacte. Il en va de même concernant la présence d'une base militaire dans le village : « Pendant la guerre froide, l'armée américaine a installé une soixantaine de bases radars dans l'Arctique. Le front partait du Groenland, coupait la toundra en deux et se terminait à Nikolski. Ça s'appelait la Distant Early Warning Line. » (N : 282) Et plus tard, le narrateur précise, en se remémorant des faits survenus en 1977 : « La US Air Force venait de désaffecter la base de Nikolski. » (N : 283) En consultant des documents sur le village de Nikolski, il est possible de confirmer ces informations, à savoir que l'US Air Force a bel et bien construit une station de communication dans la municipalité de Nikolski et qu'elle fut abandonnée en 1977[17]. Aussi invraisemblable que ça puisse l'être, Nikolski est un véritable village

---

[16] Ces informations sont données dans sur le site Internet de l'Alaska Division of Community and Regional Affairs, dont le nom de la page est *Alaska Community Database Community Information Summaries (CIS).*

[17] « By the mid 1950's the U.S. Air Force had constructed an airstrip and a White Alice communication site near the community. The site provided jobs for residents, improved communications, and introduced air

dont la population compte trente-six personnes en 1989, et où s'est installée une base militaire servant à la transmission de communication. Il ne s'agit donc pas d'une ville sortie de l'imaginaire de l'auteur, mais d'une ville réelle, à l'identité vérifiable. La réalité sert tout de même bien la fiction de *Nikolski* dans ce cas-ci, puisqu'elle est à l'image du roman où les invraisemblances se succèdent, mais dans un contexte tout à fait réaliste.

Dans le cas de Noah, la fiction surpasse la réalité. Les faits sont moins vérifiables, empêtrés dans tout le mystère qu'il forge autour de Nikolski. Pour ce personnage, Nikolski est une ville un peu moins concrète, un peu plus imaginaire que pour le bouquiniste, peut-être en raison du fait qu'il ne connait pas toute la vérité au sujet de son père, Jonas Doucet. Pour lui, « [s]ans doute s'était-il amouraché d'une Aléoute et travaillait-il à se refaire une nouvelle vie en biffant toutes les tentatives antérieures. Noah imaginait un troupeau de demi-frères et de demi-sœurs aux yeux bridés, petits sédentaires crottés qui auraient monopolisé l'attention de son père. » (N : 44) Pour Noah, Nikolski représente la sédentarisation de son père, une ville lointaine qui renferme toute l'énigme de celui-ci :

> L'ouest ? Il était percé de toutes parts, transparent et graisseux comme les cartes routières de la boîte à gants. L'ouest, c'était son père, homme lointain et mystérieux qui habitait avec une tribu d'Aléoutes sur une île perdue de la mer de Béring, se nourrissait de saumon cru et chauffait sa yourte avec des bouses de mouton séchées – modèle paternel peu édifiant. (N : 47)

Pour Noah, Nikolski n'est pas tant un lieu géographique que le village où est disparu son père, d'où il a arrêté de lui donner des nouvelles. Le lieu est moins décrit que les résultats

---

transportation. The White Alice site was operated by RCA Alascom until it was abandoned in 1977. » Aleutians West Coastal Resource Service Area (2002), p. 2. Le Distant Early Warning (DEW) dont il est question dans le roman de Nicolas Dickner est une division du White Alice.

de l'imagination du jeune garçon face au silence de son père. Nikolski n'est plus ici un village réel, mais plutôt un endroit où il n'ira jamais, dont il n'entend jamais parler, un lieu qui n'existe que sur les cartes qu'il a consultées pour le situer parmi des quadrants, afin de mettre un *x* sur ce lieu comme il le fait sur les autres villes. Nikolski, dans le récit de Noah, s'éloigne du réalisme que les détails et les précisions du narrateur « je » avaient contribué à mettre en place, nous plongeant dans l'univers fictif du roman et du personnage.

Un effet de miroir : entre réalité et fiction

Malgré le réalisme dont est empreint *Nikolski*, les nombreux hasards qui y surviennent entraînent un certain doute quant à la vraisemblance des faits. La rencontre du bouquiniste et de Joyce en est un bon exemple, d'autant plus que jamais, malgré le fait qu'ils parlent du père du jeune homme, ils ne découvriront qu'ils sont cousins, qu'ils ont un lien de parenté par les Doucet. C'est également le hasard qui fait que les deux protagonistes s'intéressent à des lieux qui sont identiques :

> - Tu vois ? Nikolski se trouve sur l'île Umnak, en plein milieu des Aléoutiennes – l'archipel en forme de colonne vertébrale.
>
> - De colonne vertébrale ?, rétorque Joyce en reniflant le fond de son verre. J'ai toujours trouvé que les Aléoutiennes ressemblaient aux Antilles.
>
> Tiens ? J'ouvre un guide de la République Dominicaine et juxtapose la carte des Antilles à celle des Aléoutiennes. On dirait exactement le même archipel, auquel une main facétieuse aurait imprimé une rotation de 90°. (N : 281)

On apprendra plus tard que Joyce s'exile en République Dominicaine afin de fuir les policiers. Le lien est frappant : les deux archipels sont identiques, mais dans un angle différent. Même si les deux personnages n'apprendront jamais les liens de parenté qui les

unissent, ils auront créé une similitude entre leurs deux mondes : des terres identiques. Joyce, que rien ne rattache à Nikolski, qui ne sait pas où le village se situe lorsqu'elle rend visite au bouquiniste à son appartement, réussit tout de même à provoquer le destin, en rapprochant les Aléoutiennes (où se situe Nikolski) des Antilles (où se situe la République Dominicaine).

Nikolski offre quelques rapprochements de la sorte, où les situations et les lieux se juxtaposent ou se superposent les uns aux autres. Un effet de miroir est ainsi créé dans le roman, les endroits renvoyant à d'autres, dans des contextes toujours très significatifs. Par exemple, Noah, en regardant la carte géographique qui se retrouve dans l'unicum (le Livre à trois têtes), constate que « [l]a carte de la Saskatchewan ressemblait à un négatif des Caraïbes : pour chaque île, un lac, et des océans de graminées en guise de mer. » (N : 38) Or, la Saskatchewan représente la vie qu'il connait depuis toujours, dans les terres, en compagnie de sa mère, bref, son univers réel. Les Caraïbes, à l'inverse, représentent l'inconnu, un monde où il n'a jamais mis les pieds, un univers fait d'eau, où les gens se promènent en bateau, un endroit où il ne connaît personne, mais qui rappelle son père, par son attachement à la mer, ainsi que par le fait que c'est lui qui lui a en quelque sorte légué le livre. Plus tard, Noah ira d'ailleurs vivre quelques années au Venezuela, qui se trouve à proximité de la mer des Caraïbes. Il y a donc un jeu de miroir et de projection dans ce passage au premier abord insignifiant.

Cette juxtaposition entre le réel et le symbolique, l'imaginaire, est également perceptible dans un autre extrait tiré de *Nikolski* :

> Elle s'apprête à battre en retraite lorsqu'un détail la pétrifie : vu sous un certain angle, la tête du camionneur – visage émacié, barbiche, calvitie avancée – lui rappelle quelqu'un. Mais qui ? Ses souvenirs défilent comme un tourniquet de cartes de bibliothèque. Vingtième siècle. Personnages politiques. Russie. Révolution. Barbiche.
>
> Joyce se souvient soudain, avec une précision irréelle, de l'endroit où elle a vu ce visage pour la première fois : sur une carte postale de l'oncle Jonas ! [...]
>
> Médusée, Joyce fixe le faciès sévère du camionneur. Aucune méprise possible : il s'agit de Vladimir Lenine égaré dans le stationnement d'un relais routier de Sept-Îles, à six heures moins quart du matin.
>
> L'anachronisme la fait sourire. » (N : 78-79)

Cette fois, il s'agit de Joyce qui, au moment de sa fuite vers Montréal, fera un bout de chemin à bord d'un camion, dont le conducteur lui rappelle l'image d'une carte postale envoyée par l'oncle Jonas à son grand-père. Dans ce passage, Joyce est consciente du fait que les deux hommes ne font pas qu'un, que le camionneur n'est pas issu du personnage sur la carte postale, en raison de l'anachronisme qui rend la chose impossible. Deux lieux, soit la Russie et Sept-Îles, au Canada, deux époques, et malgré tout, Joyce persiste à affirmer qu'il n'y a aucune méprise possible sur la personne, avant de détruire d'un sourire ce qu'elle offrait comme une certitude.

Ce procédé, systématique, permet d'allier le réel et le symbolique qui se côtoient dans le roman. Alors que Noah voyage à travers la Saskatchewan depuis qu'il est tout petit et que Joyce est en présence d'un camionneur, les deux personnages comparent leur situation à un autre lieu, à une autre époque, à un ailleurs impossible, trop loin pour être réel. Dans le premier cas, celui de Noah, il s'agit d'un lieu tiré d'un livre, une carte de la mer des Caraïbes qu'il a trouvée dans le Livre à trois têtes, l'univers imaginaire dans lequel il se

plonge pour rêver. Joyce, pour sa part, tire sa rêverie d'une carte postale qui représente aussi un ailleurs, celui de Jonas Doucet qui a beaucoup voyagé et qui n'a sans doute même pas rencontré l'homme dont la photo figure sur la carte postale. Voilà donc comment le croisement entre le réel et l'imaginaire s'effectue dans *Nikolski*.

La géocritique selon Bernard Westphal examine davantage les lieux plus connus, plus populaires, qui reviennent d'un livre à l'autre, et dont la représentation diffère, tant du point de vue de la description des lieux que par leur statut par rapport à d'autres villes. Dans le cas de *Nikolski*, les principales villes sont Montréal et Nikolski. Montréal est bien entendu une ville connue dans la réalité, mais dans le roman elle n'est pas énormément décrite. Elle est plutôt représentée par ce qu'elle symbolise pour les personnages qui s'y réfugient. Nikolski est pour sa part très peu connu, et mise à part sa situation géographique, on ne connait rien de cette ville, sauf peut-être que c'est le lieu où est disparu Jonas Doucet. Les villes dans *Nikolski* n'en sont pas moins importantes. Tout le roman tourne autour des lieux, qu'ils soient représentés par des villes, des océans, des espaces, des cartes postales, des livres, des voyages, des déplacements, ou par l'imaginaire des personnages. Les trois récits du roman y prennent ancrage. C'est probablement le lien, mis à part Jonas Doucet, qui unit les trois personnages. Le roman prend tout son sens dans la multitude des lieux qui sont nommés, comparés, rêvés et désirés.

Le statut de la ville de Montréal dans *Nikolski*

La ville importante de *Nikolski* est sans doute Montréal, puisqu'il s'agit du point de rencontre des personnages, c'est l'endroit vers où ils convergent tous dès le début du roman. Alors que Noah et Joyce s'y rendent, le bouquiniste, qui est déjà en banlieue, déménage au centre-ville. Dans *Nikolski*, contrairement à *L'Avaleur de sable* de Stéphane Bourguignon ou *Scrapbook* de Nadine Bismuth, la ville de Montréal où se déroule la majeure partie des récits est donnée à voir. Il n'est pas possible de reconnaître les lieux de Montréal grâce à des descriptions détaillées, par contre, les lieux sont nombreux et nommés d'emblée pour qu'il n'y ait pas d'ambiguïté quant à l'identification de la ville de Montréal. Le roman en entier est construit de la sorte, et insiste constamment sur l'importance que prennent les lieux et les coïncidences dans les récits. Les rues de Montréal dans lesquelles les personnages déambulent sont clairement identifiées, les boulevards, les stations de métro ainsi que les marchés sont nommés[18]. Bien que Montréal soit une ville réelle et présentée comme telle dans le roman, elle n'en devient pas moins fictive dans le contexte, puisque les personnages eux-mêmes lui confèrent un statut imaginaire, en une sorte d'illustration des propos de Westphal, qui précise que « [l]'espace transposé en littérature influe sur la représentation de l'espace dit réel (référentiel), sur cet espace-souche dont il activera certaines virtualités ignorées jusque-là, ou ré-orientera la lecture. » (Westphal, 2005 : 6) Les personnages, habitant la Petite Italie, tout près du marché Jean-Talon, même s'ils sont dans des lieux vérifiables géographiquement, les rendent fictifs grâce aux histoires qu'ils leur attribuent ou à l'aventure qu'ils y vivent. Le bouquiniste dit qu'il déménage dans un « nouvel

---

[18] Une liste des désignations de la ville de Montréal a été relevée dans le roman de Nicolas Dickner et placée en annexe III à la fin du mémoire.

appartement de la Petite Italie, juste en face de la statue du vieux Dante Alighieri » (N : 25). Maelo, à la fois le colocataire de Noah et le patron de Joyce, vient de San Pedro de Macorís. Il reconstitue l'ambiance de ce lieu à Montréal, ce qui a pour conséquence de créer un deuxième San Pedro de Macorís :

> La première se situe sur la côte sud-est de la République Dominicaine, par 18 degrés de latitude nord et 69 degrés de longitude est. La seconde occupe la rive est du boulevard Saint-Laurent, à Montréal, dans un périmètre délimité à l'ouest par la rue Christophe-Colomb, au nord par une ligne imaginaire traversant le métro de Castelnau, et au sud par l'épicerie *Colmado Real*, sise rue Saint-Zotique. (N : 103)

Ce passage est un bon exemple de la superposition de l'imaginaire et du réel dans la description des lieux. Joyce débarque à Montréal à la station de métro Jean-Talon et elle habite rue Mozart. Noah déambule dans la rue Saint-Laurent et poste ses lettres près du parc Dante. La bouquinerie du troisième personnage se trouve rue Saint-Laurent. Évidemment, ils habitent le même quartier, se promènent dans les mêmes endroits, se croisent parfois, et c'est possible de le savoir justement parce que les lieux sont si bien nommés.

À l'inverse, d'autres lieux sont suggérés sans jamais être nommés. Ainsi, Noah étudie dans une université de la ville de Montréal, sans autre précision. Même chose pour Joyce qui va à la pêche dans les divers conteneurs d'entreprises à la recherche d'ordinateurs ou de cartes d'identité. Bien qu'il s'agisse souvent de grosses entreprises, d'autant plus que Thomas Saint-Laurent, un professeur de l'université où étudie Noah, l'a orientée vers le quartier des affaires, près de la Bourse entre autres, jamais il n'est question du nom de l'entreprise qu'elle « visite ». D'ailleurs, ce non-dit ne nuit pas à la lecture, ni au fait de vérifier si l'histoire se déroule à Montréal, puisqu'il n'y a pas de doute là-dessus.

Montréal, dans *Nikolski*, est littéralement le cœur de l'intrigue, le lieu vers où tous convergent, le lieu de tous les possibles[19].

Croisements singuliers, rencontres anonymes

La singularité de *Nikolski* tient, pour une bonne part, au fait que les personnages se croisent sans jamais se reconnaître. Seul le lecteur, qui a accès aux trois récits, est à même de constater qu'ils sont physiquement dans le même lieu en même temps ou qu'ils l'ont traversé à un moment ou l'autre. Parfois les personnages se rencontrent à l'intérieur de la ville de Montréal, dans des endroits bien précis, d'autres fois à l'extérieur de cette ville. Dans un premier temps, on peut distinguer les rencontres en temps réel entre les personnages, comme lorsque Joyce, qui ne le connaît pas, croise Noah dans une rue de Montréal :

> Un type approche à toute vitesse au guidon d'un vélo de livraison, l'air plus intéressé par l'architecture environnante que par sa trajectoire. Il saute la chaîne de trottoir, frôle les sacs de vidanges, évite Joyce de justesse et retombe dans la rue. Elle regarde ce véhicule de l'âge de bronze s'éloigner, puis disparaître dans une ruelle. (N : 112)

Le lecteur, qui a reconnu le vélo, sait qu'il s'agit de Noah. Puis une dizaine d'années plus tard, ils se rencontrent à nouveau, cette fois à l'étranger, à l'aéroport de Newark où ils sont en transit, Noah pour revenir à Montréal, Joyce pour s'en éloigner : ils échangeront des sourires sans se reconnaître, alors que le lecteur sait qu'ils sont de la même famille et qu'ils ont un bon ami en commun, soit Maelo. Le plus étonnant, c'est qu'alors qu'ils ont

---

[19] C'est tout à fait l'inverse d'un roman comme *L'Avaleur de sable* dans lequel il est possible de reconnaître Montréal, en raison des métros (que les personnages ne prennent jamais), du marché en plein-air où travaille le personnage principal, qui n'est jamais nommé, mais qu'il est possible de reconnaître comme étant le marché Jean-Talon. Dans *Scrapbook*, alors que la ville est aussi très bien identifiée, elle a moins d'importance que dans *Nikolski*, elle n'est pas au centre de l'intrigue, car il aurait été possible de situer l'action du roman dans une autre grande ville et le roman n'en aurait pas été modifié.

passé autant de temps si près l'un de l'autre, dans le même quartier, à fréquenter le même homme à tous les jours, ils ne feront connaissance que l'espace de quelques minutes dans un aéroport des États-Unis où tous deux ne sont que de passage le temps d'une correspondance.

La rencontre de Joyce avec le bouquiniste est tout aussi énigmatique. Celui-ci évoque les visites de la jeune fille à la librairie : « Je reconnais tout de suite l'imperméable aux coutures noircies et le vieux sac de marin bleu usé : il s'agit d'une habituée. Elle retire son capuchon et, d'une main nerveuse, ébouriffe ses cheveux taillés courts. Je la salue d'un petit geste. Elle me répond avec un sourire. » (N : 167-168) Pendant plusieurs années, le bouquiniste n'a droit qu'à un bonjour discret, sans pouvoir entrer en contact avec Joyce. La veille du départ de la jeune fille, celle-ci accepte de se rendre chez le jeune homme, sans même qu'elle lui dise son nom, afin de lui emprunter un livre de voyage. À l'occasion de cette rencontre à l'appartement du narrateur « je », elle prend connaissance de l'histoire du père de ce dernier, puis du livre à trois têtes. Après quelques verres, sans dire au revoir, elle quitte pour l'aéroport.

Finalement, Noah rencontre aussi le bouquiniste, une seule fois par contre, à la librairie, lors de son retour à Montréal, alors que l'autre s'apprête à partir à son tour. Noah lui remettra, à l'occasion de cette brève rencontre, une pièce manquante de l'unicum : la carte des Caraïbes qui avait été déchirée « il y a plusieurs années de cela… » (N : 322)

Dans un deuxième temps, il y a ces rencontres qui n'en sont pas, dans des lieux où les personnages se retrouvent, mais à des moments différents. Dans cette perspective, dit Westphal, « [L]e territoire apparaît bien comme " un tenir-ensemble d'éléments hétérogènes", qu'il conviendra d'observer dans leur mouvance. Deleuze et Guattari dissocient espace et fixité, par là même ils posent (implicitement) l'accent sur le lien entre temporalité et espace. » (Westphal, 1995 : 3) Par exemple, Tête-à-la-Baleine, où a habité Joyce pendant toute son enfance, est observé par Noah lors d'un stage en archéologie : « Au fond de la baie scintillent la poignée d'ampoules électriques de Tête-à-la-Baleine. » (N : 181) Noah ne va pas à l'endroit où est né son père, mais il en est tout près, il est également à proximité de l'endroit où a vécu Joyce, comme à Montréal où il habite tout aussi près d'elle. La poissonnerie est un autre lieu où ils ne se rencontrent pas, mais qui est un lien entre eux. C'est là qu'appelle Noah alors qu'il veut visiter l'appartement qu'il habitera avec Maelo, le propriétaire de la poissonnerie où travaille Joyce : « Après trois coups, une jeune femme répond. Elle a une voix nerveuse, un drôle d'accent. Noah demande Maelo. » (N : 92) La voix est celle de Joyce qui vient d'être embauchée par Maelo. Et finalement, il y a le sud, l'Amérique latine, où la jeune femme s'enfuit, alors que Noah en revient, en fuite justement. Bien que les personnages aient des points de vue divers des lieux dont il est question, il s'avère impossible d'étudier les différences de représentation ou de vision entre les personnages pour un même lieu, pour la simple raison qu'ils n'habitent pas les mêmes lieux. L'un y habite, l'autre le voit de loin : leurs angles de vue divergent et les différents narrateurs n'élaborent pas de la même façon sur les lieux.

En ce qui a trait à Noah et au bouquiniste, un lieu de rencontre imaginaire serait Nikolski, où les deux jeunes hommes ont perdu leur père. Même si ni l'un ni l'autre n'y a jamais mis les pieds, le lieu fait partie de leur imaginaire ; il pourrait s'agir d'un point de rencontre dans une conversation, au moment où ils se croisent enfin. Toutefois, Noah est probablement l'un des seuls personnages qui ne demande pas au bouquiniste ce qu'il porte au cou, puisque ce dernier a brisé le compas à peine quelque temps auparavant : « Je ne mesure pas encore ce qui se passe, ce qui va se passer. Je regarde le compas tomber au ralenti. Le boîtier éclate avec un craquement de plastique. La sphère centrale, libérée de son écrin, rebondit sur le plancher, passe entre les pieds de Joyce, traverse le salon en indiquant toutes les directions à la fois et roule dans la bouche d'aération qui bée au milieu de la place. » (N : 268-269) Ils n'auront donc jamais l'occasion de s'en parler et ainsi de découvrir la vérité.

***Nikolski*, un roman de l'errance**

Les personnages dans *Nikolski* sont tous des voyageurs, ou laissent savoir qu'ils le seront. Que ce soit de petits ou de grands voyages, ils quittent, fuient, vont rejoindre des amis, partent à l'aventure ou en voyage, bref, ils font du chemin. Un roman de la route ? Un roman de la quête identitaire ? *Nikolski* rappelle les romans qui, à l'image des œuvres de Jack Kerouac ou de Jacques Poulin, s'inscrivent dans le courant des romans de la route, mettant en scène des personnages poussés par un désir de prendre le large, une soif de liberté. En effet, les récits de *Nikolski* traversent le pays, les frontières. Toutefois, à l'opposé des romans dits de la route, les personnages ne sont pas investis d'un désir de retrouver quelqu'un ou quelque chose. Par exemple, alors que plusieurs indices dans le

roman laissent croire que Jonas Doucet ou sa sœur pourraient éventuellement être recherchés par leurs enfants, rien de tel ne se produit. Après une mise en place d'éléments ou d'informations qui pourraient conduire à une recherche, puisqu'il y a un questionnement tangible de la part des personnages face au destin de leurs parents, les trois personnages principaux passent à autre chose. Pamela V. Sing (2006), dans « Errances, identités et écritures. Marguerite-A Primeau et Nancy Huston », décrit en ces termes le voyage identitaire :

> Le voyage identitaire est un concept littéraire qui repose sur l'idée d'une identité toujours en train d'acquérir de l'altérité. Comme les déplacements exécutés dans un tel esprit ne peuvent que bouleverser les rapports à un ici-maintenant familier, ils participent à une économie de l'incertitude, signalant ainsi le caractère bel et bien postmoderne de l'univers représenté. Plutôt que de privilégier un territoire particulier en tant que Lieu, écrit avec une majuscule, avec tous les préceptes, croyances et valeurs qu'un espace ainsi privilégié pourrait prôner et voudrait maintenir, l'écriture naît ici dans la pensée de la possibilité de partager un espace sans frontières fixes, et se déploie dans le but de concevoir et de vivre dans ce que Édouard Glissant définit comme « une pensée de l'errance ». (Sing, 2006 : 243)

C'est ce qui se produit dans *Nikolski*, autant sur le plan géographique, puisque les personnages voyagent sans avoir de frontière, que sur le plan personnel, puisque dès qu'ils commencent à se fixer des buts, des objectifs, les narrateurs de chacun des récits bifurquent vers une autre histoire, et leurs interrogations sont laissées en suspens : il n'y a donc jamais de dénouement. Les personnages ne font pas non plus de travail sur eux-mêmes, c'est-à-dire que malgré leurs déplacements, malgré le fait qu'ils se retrouvent chacun seul au monde, ils n'effectuent pas de réflexion sur eux-mêmes. Pour mieux saisir cet aspect, il convient d'examiner chacun des parcours des personnages principaux des

trois récits qui s'enchevêtrent dans *Nikolski* en faisant ressortir leur volonté d'être ailleurs.

Les voyages dans les livres du narrateur-personnage

Le narrateur « je » est le personnage du roman qui a le moins voyagé. Lorsqu'il déménage au centre-ville de Montréal, il ne part pas de loin, il quitte simplement la banlieue. Sa mère l'a conçu à Vancouver, puis est revenue s'installer au Québec alors qu'elle était enceinte, moment à partir duquel elle s'est sédentarisée pour, ironiquement, devenir agente de voyage :

> – Tu as beaucoup voyagé, fait-elle [Joyce] sans quitter la bibliothèque des yeux.
>
> – Moi ? Jamais mis les pieds hors de Montréal. Mon plus grand périple, ç'a été de partir de Châteauguay.
>
> – Pourquoi tant de guides, alors ?
>
> – Ma mère les collectionnait. Après sa mort, j'ai continué la collection.
>
> – Ta mère voyageait ?
>
> – Non. C'était d'ailleurs assez curieux, vu qu'elle travaillait dans une agence de voyages. Elle aurait pu faire le tour du monde gratuitement, mais elle préférait passer l'été au fond de la cour, les pieds dans la barboteuse de plastique, avec des piles de bouquins. Je crois qu'elle avait fini par préférer les guides de voyage eux-mêmes. (N : 264-265)

Le narrateur reproduit donc ce que sa mère a toujours fait, en collectionnant les livres, les cartes du monde, les cartes postales de son père, la boussole Nikolski. Il ne part pas, continuant à travailler à la même bouquinerie où il est depuis toujours, et regardant les gens de son entourage partir, ses amis quitter la région. Il entretient toutefois son désir d'être ailleurs, de voir autre chose, et à la fin du roman, il déclare qu'il a enfin envie de

tout quitter, de partir à l'aventure. Après avoir rencontré Joyce et appris qu'elle avait quitté la région pour un certain temps, sans qu'elle revienne le voir à la bouquinerie, il décide d'en faire autant : « Il est grand temps de quitter l'attraction gravitationnelle des livres. Je partirai sans guide de voyage, sans encyclopédie, sans prospectus, sans *phrasebook*, sans horaire ni carte routière. » (N : 317) Ainsi, ce qui a été le plus important dans sa vie, autant au travail qu'à la maison, les livres, ne feront pas partie de son voyage. Il part sans repère géographique, sans repère de sa vie d'avant, sans souvenir matériel : « Parfois je regarde les étagères en soupirant. La librairie me manquera sans doute un peu – mais il importe davantage de trouver mon propre destin, ma petite providence à moi. » (N : 317) Le projet du narrateur « je » se profile donc en quête identitaire. Son père et sa mère sont maintenant morts, après avoir accompli leur destinée qui fut de fuir chacun leur famille, leur lieu de naissance, leur vie : « Ma mère avait pris la route de Vancouver à dix-neuf ans, considérant qu'une rupture familiale digne de ce nom se jaugeait au kilométrage et que la sienne méritait de se mesurer en continent. » (N : 14) Quant à Jonas Doucet, son père, il a fait plusieurs fois le tour du monde, sans jamais revenir à Tête-à-la-Baleine, son lieu d'origine. Le jeune homme considère qu'il a droit lui aussi à un voyage, afin de découvrir qui il est. C'est sur cette note que le roman se termine, sur une proposition de voyage, sur l'affirmation qu'il partira. Le départ ne sera pas entrepris à l'intérieur de *Nikolski*. On pourrait y voir un reflet du roman, dans lequel le récit du bouquiniste n'est que propositions, suppositions, où le rôle de ce narrateur « je » n'est jamais élucidé, son autorité restant vague, un peu comme son voyage. C'est en effet le seul personnage qui reste à Montréal alors qu'il n'a aucun ancrage dans cette ville. Il dit lui-même que ceux qu'il a connus sont partis :

> Je travaille ici depuis maintenant quatre ans, une période qui tend à paraître passablement plus longue qu'en réalité. Entre-temps, j'ai quitté mes études, ma mère est morte et mes rares amis d'enfance se sont volatilisés. L'un d'entre eux a déguerpi en Amérique centrale au volant d'un vieux Chrysler et on ne l'a jamais revu. Un deuxième étudie la biologie marine dans une université norvégienne. Aucune nouvelle de lui. Quant aux autres, ils sont tout simplement disparus, avalés par le cours des choses. (N : 21)

Et à la fin du roman, c'est un peu ce qu'il souhaite lui aussi, « être avalé par le cours des choses ».

L'effet de réel, dans le récit du narrateur « je », se construit à partir de l'insistance sur les cartes, les livres, ainsi que la boussole Nikolski que son père lui a envoyée.

Les quêtes de Joyce

La volonté d'être ailleurs est plus perceptible chez Joyce. Elle aussi veut suivre le parcours de sa mère et ainsi quitter Tête-à-la-Baleine. Après avoir cru pendant plusieurs années que sa mère était morte étouffée avec une tête de caplan, son grand-père lui révèle enfin la vérité :

> Lyzandre Doucet avoua finalement que cette histoire de tête de caplan camouflait un scandale que personne n'avait jamais osé lui révéler : sa mère avait imité le reste de la famille Doucet. Elle était partie quelques mois après la naissance de Joyce, sans crier gare et sans raison claire. Elle avait pris le bateau vers l'ouest, mais personne ne savait pour quelle destination exactement. Certains prétendaient qu'elle était allée à Montréal, voire aux États-Unis. (N : 68)

C'est donc ainsi qu'elle s'enfuit elle aussi, sans laisser d'indices, à la recherche de sa mère. Elle quitte son père et ses oncles et tantes pour Montréal. Son désir est de retrouver sa mère. Effectivement, dès son arrivée à Montréal, elle cherche le moyen d'entrer en contact avec cette dernière :

> Par où commencer ? Elle regarde autour d'elle, repère une cabine téléphonique. Elle pousse la porte et soupèse l'annuaire. Elle sent une vague inquiétude l'envahir : aurait-elle sous-estimé la population de Montréal ? Ses doigts font défiler les pages à toute vitesse. Dombrowski, Dompierre, Donati… Doucet. Le nom de sa mère n'est pas là – pas même une Doucet F.[20]
>
> L'annuaire de Montréal est aussi désert que le cimetière de Tête-à-la-Baleine.
>
> Joyce sort de la cabine téléphonique en chancelant, l'estomac crispé. L'objectif de sa fugue ne lui semble plus aussi clair que ce matin. Le soleil baisse peu à peu au bout du boulevard. Il fera bientôt nuit et elle se sent soudainement très, très seule. (N : 82)

Contrairement au déroulement auquel on pourrait s'attendre, à partir du moment où elle se retrouve enfin à Montréal, alors qu'elle s'est rapprochée de sa mère, son objectif change. Quelque temps à peine après s'être installée, après avoir trouvé un emploi, elle a un nouveau but, celui de devenir pirate, comme ses ancêtres, et très probablement sa mère.

Joyce a donc quitté Tête-à-la-Baleine pour découvrir d'autres horizons, pour quitter ce milieu fermé où elle vivait trop étroitement avec sa famille. Par contre, en arrivant à Montréal, elle se vautre encore une fois dans le monde solitaire de son appartement. Elle sort le jour pour aller travailler à la poissonnerie où elle rencontre des gens, mais le soir, elle ne se consacre pas à retrouver sa mère, comme elle le laissait supposer avant de fuguer. Elle part plutôt à la recherche d'ordinateurs dans les poubelles, dans le but de faire du piratage informatique.

> Armée de manuels d'instructions et d'un tournevis étoilé, elle dissèque les carcasses, récupère les meilleurs organes et les greffe dans une seule machine. Privée des appareils nécessaires pour vérifier l'état de santé de

---

[20] Ainsi, Leslie Lynn Doucette, que l'on croyait être la mère de la jeune fille, ne l'est vraisemblablement pas.

> chaque pièce, elle doit procéder par essais et erreurs – beaucoup, *beaucoup* d'erreurs. [...]
>
> N'importe qui aurait tout abandonné depuis longtemps. Pas Joyce. Lorsqu'elle se sent flancher, elle regarde l'entrefilet sur Leslie Lynn Doucette punaisé au mur, petit évangile de 43 lignes. Elle se répète qu'elle ne doit pas douter, qu'elle n'a pas le droit de douter. La foi est une chose éphémère : on commence par se poser des questions anodines et puis bientôt on perd le contrôle, on remet tout en cause – les privations, les nuits blanches, les aïeux légendaires, les souvenirs, l'espoir, les raisons d'être. (N : 130-131)

Elle s'investit totalement dans son nouveau passe-temps. Elle ne profite pas tellement de Montréal, elle sort à peine, si ce n'est pour trouver du matériel informatique dans les dépotoirs la nuit, et des manuels d'informatique à la bouquinerie le jour, lorsqu'elle ne travaille pas à la poissonnerie.

Afin de ne pas douter de ses origines, des raisons qui ont causé son départ de son village natal, elle s'investit tellement qu'elle devient une pirate (informatique) comme sa mère, comme ses ancêtres eux aussi pirates. Pour cette raison, elle devra passer inaperçue dans la société, se cacher derrière plusieurs identités : « Aucun de ces messages ne s'adresse à elle – depuis dix ans, elle n'a reçu aucun courrier à son nom. Jamais de *Chère Joyce*, de *Mlle Doucette* ou de *Salut Jo !* La piraterie exige l'anonymat le plus complet et Joyce s'est toujours réfugiée derrière l'une ou l'autre des fausses identités repêchées dans les poubelles. » (N : 239)

Puis vient le jour où elle doit fuir à nouveau, une autre fugue en quelque sorte. Cette fois, elle avertit son patron, Maelo, qui lui trouve un refuge auprès de sa grand-mère, en République Dominicaine. Alors qu'elle doit quitter la ville rapidement parce qu'elle s'est

fait repérer, elle passe une dernière fois à la librairie pour acheter cette fois des livres de voyage. C'est à ce moment que le narrateur « je » l'invite à venir chercher un livre chez lui. Sans plus de politesse, elle le quitte dans la nuit, emportant avec elle un livre de voyage. Ensuite, elle rencontrera Noah dans un aéroport, lors d'une correspondance.

Au début du roman, Joyce tente un rapprochement géographique de sa mère en quittant sa famille de Tête-à-la-Baleine pour Montréal. Sitôt arrivée, son objectif se transforme, et son rapprochement se fait plutôt idéologique, puisqu'elle se lance dans la piraterie. Ce nouveau mode de vie l'éloigne de la possibilité de rencontrer sa mère un jour, puisqu'elle devra quitter la ville où sa mère habite peut-être, pour un endroit beaucoup plus éloigné, dans le secret. Joyce erre autant physiquement que psychologiquement, car en plus de voyager, elle ne sait pas ce qu'elle veut atteindre.

L'effet de réel autour de Joyce passe par l'omniprésence de l'informatique et l'idée de recyclage, de récupération.

Noah : le piège de la circularité

Noah, pour sa part, déménage aussi à quelques reprises. À l'inverse des deux autres, il veut quitter l'errance pour enfin se sédentariser. Après avoir vécu pendant environ vingt ans dans une roulotte avec sa mère dans les plaines canadiennes, Noah décide de partir étudier à Montréal où il n'a jamais mis les pieds. Il vit dans l'errance depuis toujours, n'a jamais connu ce qu'était s'installer à un endroit fixe, et il ne semble pas apprécier cette vie de bohème plus qu'il ne faut :

> Il ne partageait pas le Glorieux Imaginaire Routier Nord-Américain. De son point de vue, la route n'était rien qu'un étroit nulle-part, bordé à bâbord et tribord par le monde réel – endroit fascinant, inaccessible et inimaginable. La route n'avait surtout rien à voir avec l'Aventure, la Liberté ou l'Absence de Devoirs d'Algèbre. (N : 46)

À l'inverse des deux autres personnages, Noah voit un avenir dans la sédentarité, un « endroit fascinant » où il pourra enfin apprendre à se connaître. Il quitte donc ce qu'il connaît, c'est-à-dire les routes, pour des études universitaires, et ce, dans une ville francophone, Montréal. De Montréal, il enverra des lettres à sa mère : « Noah entre au bureau de poste, l'air insouciant, en faisant danser dans sa paume les quelques sous qui lui serviront à acheter un timbre. Dans l'autre main il tient l'enveloppe aux miracles, ornée du nom de sa mère, de l'adresse de la poste restante de Fertile, Manitoba, et d'une adresse de retour – rassurant point fixe dans l'univers. » (N : 107) Pour Noah, l'adresse de retour semble plus importante que l'adresse d'envoi, car elle symbolise ce qu'il désire depuis longtemps, la sédentarité. Alors qu'il commence à se sentir chez lui à Montréal, Noah rencontre une jeune fille du nom d'Arizna avec qui il se lie d'amitié. Il remarquera, la première fois qu'ils se parleront : « Cinq accents sont enchevêtrés dans ces six mots : le ton hautain de la bourgeoisie de Caracas, la diphtongaison de Montréal, la précipitation de Madrid, l'intonation nasale de New York et quelques traces d'un récent séjour à Chiapas. Mais d'où vient-elle ? ! » (N : 147-148) Arizna, à l'image de Noah, a beaucoup voyagé et son passé n'est pas clair. Ils deviendront amants, jusqu'au jour où Arizna quitte Montréal sans laisser de trace. Noah poursuit donc sa maîtrise, se rendant faire un stage sur l'île Stevenson, avec Thomas Saint-Laurent, son directeur. C'est à ce moment qu'il est le plus proche de l'île où son père est né, puisque d'où il se trouve il voit Tête-à-la-Baleine tout près. Sitôt qu'il revient à son appartement dans la Petite Italie, il reçoit un

appel téléphonique. Il s'agit d'Arizna qui est de passage à Montréal et qui désire le rencontrer. À cette occasion, il rencontre Simón, le fils d'Arizna, avec qui il part en coup de vent pour le Venezuela :

> Tout s'est déroulé si vite qu'il a tout juste eu le temps de déballer les bagages de l'île Stevenson : il a lavé ses vêtements en catastrophe, secoué les particules de lichen qui tapissaient le fond du sac, jeté les bouteilles de DEET et de lotion solaire à moitié vides. En harcelant les fonctionnaires, il a obtenu son passeport en 48 heures, à prix prohibitif. Le temps lui manquait pour recevoir la kyrielle d'injections recommandées, mais Arizna – qui qualifiait les vaccins de « foutaises de gringos » – disait qu'il pourrait toujours se les faire administrer à Caracas s'il y tenait vraiment. (N : 216)

C'est donc ainsi que Noah quitte Montréal pour un nouvel endroit, avec Arizna et le fils de celle-ci. Il ne part pas par choix de voyager, mais plutôt pour suivre la femme qu'il aime, et l'enfant qu'il croit être le sien.

Alors qu'à Montréal, sa situation était claire, c'est-à-dire qu'il était étudiant au deuxième cycle à l'université, au Venezuela, c'est différent : « La vie de Noah sur cette île se résume en somme à raconter des histoires : le soir il invente des fables évolutives sur Charles Darwin, et le jour il prétend se trouver à Margarita afin de réaliser une thèse de doctorat sur les Garifunas. » (N : 233) En fait, rien n'est plus faux. Il n'a besoin que d'un prétexte pour expliquer sa présence au Venezuela, auprès de Simón. Chaque jour, il se rend voir un ami avec qui il joue aux cartes et partage son secret. Il est chez Arizna pour profiter de son fils, et en plus, il lui est impossible de réaliser une thèse de doctorat à partir d'archives, parce que « la plupart des documents intéressants avaient flambé en 1816 lors de la Guerre d'indépendance. Des archives originelles il ne subsiste aujourd'hui que des liasses de registres généalogiques où s'entremêlent fondations d'églises,

naufrages anonymes et relevés de cadastre, tout cela cordé pêle-mêle dans une trentaine de boîtes de carton » (N : 252). Il est intéressant de constater que Noah a besoin d'un prétexte pour vivre à Margarita, n'osant pas dire la vérité, parce qu'il a peur d'être obligé de partir, lui qui préfère la stabilité aux voyages. Il a besoin d'expliquer ses départs, ses déplacements, contrairement aux deux autres personnages qui fuient sans explication, sans rendre de comptes à leur famille. Noah, malgré ses déplacements, garde contact avec sa mère, lui donne toujours une adresse de retour fixe.

Arizna a elle aussi ses secrets. En fait, sa vie au complet est un mystère pour Noah. Alors qu'elle est à Montréal, elle se déclare étudiante dans une université qui, selon les investigations de Noah, n'existe pas : « Intrigué par le mystérieux Instituto Indigenista Autónomo, Noah pousse la recherche. Il fouille les catalogues de la bibliothèque, ratisse Internet, questionne Thomas Saint-Laurent – en vain. On ne mentionne nulle part cette énigmatique institution. Noah croirait qu'il s'agit d'une université bidon. » (N : 152) Puis elle quitte précipitamment Montréal sans explication. Au Venezuela, sa situation d'emploi n'est pas clarifiée. Son grand-père, avec qui elle vit depuis que ses parents sont morts, semble un homme politique. C'est d'ailleurs à la suite d'un quelconque évènement entourant la vie mystérieuse du grand-père que Noah devra quitter le Venezuela avec Simón, en laissant Arizna derrière eux, pour revenir en sécurité à Montréal. Alors que le grand-père d'Arizna a disparu, trois mandats d'arrêt sont délivrés contre lui, « un de la police de Caracas, une de la police de Miami et un autre d'Interpol. » (N : 288) Arizna explique :

> Trêve diplomatique. Mon grand-père travaillait pour les services consulaires sous Carlos Andrés Pérez, alors il n'a aucun appui dans le

> gouvernement actuel. Mais attend, ce n'est pas tout : comme il était l'actionnaire principal des éditions Tortuga, la police menace de perquisitionner nos bureaux, de saisir le matériel informatique et de geler les comptes bancaires. Ils pourraient aussi bien te retirer ton visa, vu que tu es notre invité – et rien ne garantit qu'ils ne vont pas aussi me mettre en garde à vue, au cas où je cacherais quelque chose. [...] Alors voilà, j'ai un service à te demander. J'aimerais que tu ailles passer Noël à Montréal avec Simón, le temps que ça se tasse. (N : 289)

Noah quitte donc une fois encore sa sédentarité le plus rapidement possible. Il fuit le danger. Alors que les lieux et les voyages du roman sont si bien décrits, les évènements et les liens qui en découlent sont parfois plus mystérieux. Entre Noah et Arizna, tout est dit à demi-mot, il y a une volonté de ne pas laisser de piste claire.

Lors de la première rencontre entre les deux jeunes gens, les paroles de Noah à l'intention d'Arizna seront : « Alors, sur quoi tu travailles ? » (N : 147), et elle répondra : « Sur les relocalisations dans l'Extrême Arctique » (N : 147). Les relocalisations, voilà exactement ce dont il est question dans la vie de Noah, d'autant plus que c'est un peu à cause de sa rencontre avec Arizna, et ce, deux fois plutôt qu'une. À la fin du roman, le parcours de Noah est donc Montréal-Venezuela-Montréal. Ce trajet relève de l'ironie, puisque Noah cherchait à fuir la mobilité, l'errance, pour enfin se fixer à quelque part, en l'occurrence Montréal. Il ne voulait plus effectuer le parcours circulaire que sa mère répète sans cesse, chaque année, à l'intérieur des terres canadiennes : « Sarah pilotait, Noah grandissait, et leur roulotte semblait toujours frappée par une malédiction circulaire. » (N : 45) Pourtant, c'est exactement la route qu'il emprunte, celle de la circularité, parce que lui aussi tourne en rond, malgré sa volonté. Après avoir passé toute son enfance dans les terres, loin des océans dont sa mère ne veut pas s'approcher, Noah voyagera d'île en île. Lors de l'envoi d'une lettre de Noah à sa mère, le narrateur explique que celui-ci note les lieux d'où ils

envoient ses lettres d'un *x* sur une carte routière : « En reliant chronologiquement chacun de ces *x* avec une longue ligne, on pourrait reproduire le voyage qui, entre 1989 et 1999, l'a conduit de la Saskatchewan jusqu'à l'île de Montréal, de l'île de Montréal jusqu'à l'île Stevenson et de l'île Stevenson jusqu'à l'île Margarita, le tout superposé (avec la distorsion que cela implique) au tracé de la rivière Souris, à l'éparpillement de Saskatoon et aux réserves chipeweyans. » (N : 287)

Dans le parcours de Noah, la réalité est illustrée notamment par le biais de la cartographie. Ses déplacements dans le réel peuvent se dédoubler sur une carte routière sur laquelle il note ses voyages. Il y inscrit non seulement ses propres déplacements, mais également ceux de sa mère et de son père. Les voyages de Noah se concrétisent toujours par un support matériel que sont la carte routière ou la carte postale.

Les frontières linguistiques dans *Nikolski*

À la lumière de ce parcours, il faut noter un détail dont il n'est presque jamais question dans ce roman d'errance, soit la question de la langue. Noah a d'abord connu les provinces anglophones du Canada, puis il a déménagé au Québec, y a habité avec un hispanophone, pour ensuite aller passer quelques années au Venezuela, et ce, sans jamais que le problème de la langue ne soit soulevé dans le roman. Il n'est jamais question de la frontière linguistique anglais-français, puisque Noah n'a jamais eu de véritables relations d'amitié au cours de son enfance, n'ayant donc jamais eu à communiquer en anglais. Il est un peu plus question de la frontière linguistique en espagnol lors de son séjour au

Venezuela. Noah y rencontre un homme, Bernardo, qui devient son ami au Venezuela. « Noah corrige le français de Bernardo, qui corrige l'espagnol de Noah. » (N : 252)

Bien que le problème ne soit jamais mis de l'avant, il y a inévitablement des frontières linguistiques à traverser dans *Nikolski*, que ce soit Joyce qui travaille dans une poissonnerie où plusieurs hispanophones vont faire leur marché ou Noah qui déménage sans cesse d'un lieu à un autre. Par contre, il n'est presque jamais question de cette frontière, et malgré tout, le roman n'en est pas moins réaliste. Bien que son étude porte sur *Une ville lointaine* de Maurice Henrie, il est possible d'appliquer à *Nikolski* les propos de François Paré qui écrit que l'œuvre

> n'offre pas tant une réflexion sur la traversée des frontières géographiques ou linguistiques, comme on pourrait s'y attendre, qu'une exploration des concepts de migration et de distance. « Roman de la nord-américanité », pour reprendre le paradigme proposé par Jean-François Côté, cette œuvre [...] interroge ainsi l'espace homogène et sans fissure de l'Amérique comme lieu d'où irradie une épuisante circularité eschatologique. (Paré, 2006 : 177)

Cecla explique peut-être la circularité du parcours de Noah, à la fois avec sa mère et avec Arizna, c'est-à-dire que les frontières linguistiques ne sont pas un obstacle aux déménagements. D'ailleurs, seul le passeport dont il fait la demande pour se diriger vers le Venezuela rappelle les frontières géographiques pour Noah. D'abord, il a traversé les frontières des provinces plusieurs fois par année lors de son enfance. Ensuite, le voyage Montréal-Venezuela-Montréal ne semble pas problématique pour lui, d'autant plus que tout se fait si rapidement. Le périple de Jonas Doucet est également un exemple de l'absence des frontières géographiques dans le roman, ce dernier bouclant le tour du monde plusieurs fois, à bord des bateaux, sans faire référence à la difficulté de

communiquer ou de changer de pays tout le temps. Il est à noter que le père de Noah, tout comme sa mère et lui-même, est pris dans une boucle, une circularité infinie.

Regards des personnages sur la ville de Montréal

En terminant, il ne faut également pas passer sous silence le fait que les trois personnages ont une fascination pour les cartes routières et géographiques ou, à tout le moins, que celles-ci ont une signification dans leur vie. Par contre, ils n'utiliseront pas tous ce moyen pour percevoir les lieux. En d'autres mots, les personnages ont une façon bien à eux de rendre compte des lieux qu'ils habitent. Pour en faire la démonstration et comparer leur vision d'un endroit, il s'agira de prendre la ville de Montréal, puisque c'est le lieu où ils ont tous vécu en même temps. La vision de Noah correspond à la manière dont il a toujours vu le monde, c'est-à-dire cartographié comme une carte routière :

> Au guidon du vélo, il construit une vue aérienne du territoire – places, ruelles, murs, graffitis, cours d'école, escaliers, bazars et casse-croûte – tandis que, en discutant avec les clients, il espionne les accents, les vêtements, les traits morphologiques, les odeurs de cuisine et les bribes de musique. Additionnés l'un à l'autre, les deux inventaires composent une carte complexe du quartier, à la fois physique et culturelle. (N : 115)

Maintenant qu'il peut parler avec les gens, échanger avec eux, sa vision d'un quartier change, ce qui l'amène à cartographier en trois dimensions, ce que sa vie de bohème ne lui permettait pas. Dans le cas de Joyce, la vision de la ville de Montréal se fait plutôt sous la forme d'un horaire et d'un ordinateur. Voici son organisation :

> Le centre-ville tient au complet dans son cerveau, soigneusement découpé en quadrants, zones et sous-secteurs. On ne pêche pas n'importe quoi, n'importe où, n'importe quand. La composition des déchets change non seulement d'une ruelle à l'autre, mais également selon les jours de la semaine, les saisons, les fluctuations de la bourse, la politique extérieure américaine.

> Pour Joyce, tout cela s'organise en une carte complexe. Sous la surface migrent d'imposantes masses d'information : correspondances, mots de passe, organigrammes, coupons de caisse, copies carbone, agendas remplis de noms et de numéros de téléphone, sans oublier les disques durs, disquettes, rubans magnétiques et disques compacts. Toute cette information alimente les opérations de précision qu'elle effectue ensuite – ironie suprême – sur des ordinateurs rescapés des mêmes ordures. (N : 207)

C'est ainsi que Montréal devient une source d'informations importantes pour la piraterie de Joyce. Le narrateur « je », puisqu'il vient de Montréal, ne fait pas vraiment de description de la ville. Par contre, quand il décrit un endroit, c'est toujours à travers les livres. Il affirme donc que le compas Nikolski pointe vers l'étagère des Bob Morane et découvre de nouveaux endroits en lisant le *National Geographic*. Quand il décrit la librairie où il travaille, il explique en ces mots :

> Chaque étagère supporte trois épaisseurs de livres et les planchers disparaissent sous des douzaines de boîtes de carton entre lesquelles serpentent d'étroits sentiers aménagés pour la circulation des clients. Le moindre interstice est mis à profit : sous le percolateur, entre les meubles et les murs, à l'intérieur du réservoir de la toilette, sous l'escalier, et jusque dans l'exiguïté poussiéreuse de l'entretoit. Notre système de classement est parsemé de microclimats, de frontières invisibles, de strates, de dépotoirs, d'enfers désordonnés, de vastes plaines sans points de repères apparents – complexe cartographie qui repose essentiellement sur la mémoire visuelle, une faculté sans laquelle on ne dure pas longtemps dans le métier. (N : 22)

Les personnages ont donc chacun leur façon de cartographier les choses, précisément selon leurs intérêts, leur passion, leur passé. Il faut aussi noter que les trois personnages mettent leur passion pour la cartographie au service leur quotidien. C'est dire à quel point l'espace prend toute son importance dans leur vie, tout comme dans le roman.

Conclusion

En conclusion, je dirais que la question de l'espace, dans *Nikolski*, permet d'inscrire l'œuvre dans un courant réaliste. La précision des lieux, qu'elle soit géographique ou historique, entraîne ici un effet de réel. Contrairement aux deux premiers romans étudiés, celui-ci ne se présente pas comme réaliste, puisque les histoires qui y sont présentées sont souvent insolites parce qu'exagérées. De plus, les personnages ne renvoient à aucun stéréotype, si ce n'est celui d'une génération en mouvement.

L'invraisemblance des personnages et de leurs aventures est vite atténuée par la vraisemblance des lieux. Le fait que les lieux renvoient à des référents géographiques réels assure une base solide au roman. Les nombreux hasards qui traversent le roman, même s'ils nous entraînent parfois vers une dimension plus invraisemblable de l'histoire, permettent de rendre compte de la dimension imaginaire des lieux. Afin de créer un effet de vraisemblance, le procédé qui consiste à comparer deux lieux, l'un réel, l'autre imaginaire ou symbolique, permet de créer une distance, afin que l'on croie davantage à la réalité des lieux et à l'effet de transparence du roman. Cette façon de faire est loin des procédés réalistes du XIXe siècle. Voilà pourquoi il n'est pas possible de parler de roman réaliste pour désigner *Nikolski*, mais bien d'un roman qui renouvelle les procédés d'illusion romanesque.

Le fait de présenter trois personnages et de leur conférer à chacun un passé et des souvenirs, qu'ils soient matériels ou en pensées, correspond à la réalité des voyages, comme le montrent Benoît Melançon et Pierre Popovic :

> Quand il s'agit de partir – de passer ailleurs –, on emporte toujours une ville avec soi, non dans sa globalité, non dans sa réalité, mais sous la forme d'un bagage lacunaire, vite bouclé, dans lequel on a jeté, juste avant le départ, des bribes de textes et des souvenirs d'angles, des vues imprenables et des courbes de rues, des formes d'habitat, et des façons de vivre, des fragments de rumeur et des reliefs d'images fugaces. (Mélançon et Popovic, 1994 : 9)

C'est le résultat de ce « bagage lacunaire » qui est présenté tout au long du roman, à travers les trois récits, au gré des départs précipités des personnages.

Le symbole de la réalité imaginée qui traverse le roman est le Livre à trois têtes. Ce livre, sorte de mise en abyme du roman, emmagasine tous les souvenirs, toutes les cartes et les récits de grands voyageurs. C'est en quelque sorte la valise qui transporte les découvertes, les héritages, les désirs. Ce même Livre à trois têtes passe d'un personnage à l'autre, les faisant tous rêver. L'unicum est aussi le symbole de la circularité, puisque son trajet fait le tour du monde, avant de se retrouver entre les mains de Noah ; par la suite, il fera le tour des trois récits pour revenir à Noah qui, plutôt que de le récupérer, le complètera d'une carte géographique.

CONCLUSION

Alors que, nous l'avons vu, *L'Avaleur de sable*, *Scrapbook*, et *Nikolski* s'éloignent du réalisme tel que défini pour désigner le courant du XIXe siècle, il n'en demeure pas moins qu'une réalité bien concrète se dégage des trois romans québécois. Cette réalité est celle de la solitude, de l'isolement, du désir de voyager, de découvrir l'amour et de le vivre, autant de réalités qui témoignent du quotidien parfois banal de toute une génération de jeunes adultes.

Les effets de réel utilisés pour créer l'illusion d'un témoignage par les personnages traversent l'ensemble des romans travaillés dans ce mémoire, notamment grâce à l'emploi d'un narrateur « je » qui raconte son quotidien. Ce dernier, pour motiver son discours et justifier le récit, recourt à la construction d'un destinataire. La présence d'un interlocuteur permet d'expliquer l'omniprésence de la représentation de soi dans les trois romans. Ce désir de parler de soi, de raconter le quotidien semble une formule appréciée du lecteur, particulièrement en raison de la connivence qui s'installe entre le narrateur et son confident.

Outre l'effet de réel qu'engendre la narration au « je », plusieurs autres procédés permettent de dire la réalité dans les œuvres littéraires. L'écriture, par sa proximité à la langue parlée, dans *Scrapbook* et *L'Avaleur de sable*, contribue à rendre compte de la réalité des personnages. L'absence de discours savant ainsi que l'évocation d'un quotidien avec la banalité qui en résulte sont autant de facteurs qui permettent de

représenter la réalité. Le recours à la reconstitution d'un échange de courriels, dans *Scrapbook*, est aussi une façon de rapprocher le texte de la vie courante, notamment en adaptant l'écriture de ces messages électroniques à celle qui est utilisée dans la réalité. Il y a un indéniable souci de faire vrai, d'imiter le style et la langue normalement utilisés par les internautes.

À l'image de ceux de *Scrapbook*, les personnages de *L'Avaleur de sable* et de *Nikolski* sont représentatifs d'une génération, en évoquant la réalité de leur quotidien ; génération pour qui l'isolement et la solitude font partie de la vie courante. Bien qu'entourés d'autres personnages, les protagonistes de *Nikolski* sont confrontés à la solitude, à leurs peurs et à leurs rêves qu'ils n'osent partager. Leur désir de parcourir le monde, de changer de vie sans pour autant y prendre plaisir évoque également le témoignage de la génération des jeunes adultes qui doivent affronter la vie. Il en va de même dans *L'Avaleur de sable* où le personnage principal et narrateur, Julien, doit affronter le vide de son existence, la banalité de sa vie. C'est d'ailleurs à la lumière du roman emblématique de Douglas Coupland, *Génération X* (1993), que la plupart des critiques étudient, décrivent et présentent les personnages de Stéphane Bourguignon. C'est donc la représentation de cette génération que Bourguignon veut rendre vraie, et puisque c'est principalement cet aspect qui retient l'attention des critiques, on peut affirmer que l'auteur a su bien illustrer la génération X dans son œuvre.

Le troisième des procédés qui permet l'effet réaliste dans les trois romans québécois est la représentation des lieux qui, bien que différente d'une œuvre à l'autre, réussit à faire

croire aux lieux visités par les personnages. Montréal, lieu commun des trois romans, est donné à voir de diverses façons : alors que dans *Scrapbook*, la métropole est nommée, elle se laisse deviner dans *L'Avaleur de sable*. La ville où se déroule l'action, dans ce dernier roman, n'est jamais nommée, les rues, les commerces, tout y est anonyme, mais elle n'en est pas moins réaliste, puisque s'en dégage une illusion de ville concrète dans laquelle les personnages se déplacent, travaillent et habitent. Dans *Nikolski*, à l'inverse, la ville est nommée, sans être donnée à voir autrement. Il s'agit d'autant de procédés pour arriver au même résultat, celui de témoigner du réel.

Nous l'avons vu, le nouveau réalisme, dans la littérature contemporaine, et plus précisément dans les romans étudiés dans le cadre de ce mémoire, n'a pas pour objectif d'imiter le réalisme du XIXe siècle, mais plutôt de marquer une distance avec celui-ci. Dans les œuvres de Bourguignon, de Bismuth et de Dickner, l'écriture du quotidien se veut le témoignage d'une génération, par la représentation de ce qui la caractérise : le langage, les personnages et les lieux. « Ce n'est jamais, en effet, le "réel" que l'on atteint dans un texte, mais une rationalisation, une textualisation du réel, une reconstruction *a posteriori* encodée dans et par le texte, qui n'a pas d'ancrage, et qui est entraînée dans la circularité sans clôture des « interprétants », des clichés, des copies ou des stéréotypes de la culture » (Hamon, 1982, p. 129). Et c'est ainsi que les trois romans représentent, par l'écriture, des éléments de la réalité, en tentant de faire vrai, tout en prenant une distance critique avec la réalité.

Dans *L'Avaleur de sable*, le dire-vrai du narrateur à la première personne est gage d'un effet de réel. Alors que règle générale ce sont principalement les personnages qui sont étudiés dans l'œuvre de Bourguignon, notamment la représentation d'une génération, le langage est tout aussi valable pour arriver à la création d'une illusion de réel. L'effet produit par l'allusion aux formules du journal de bord renforce le réalisme. De plus, l'absence de transition entre l'écriture vulgaire qui constitue la majeure partie de l'œuvre, et les envolées plus lyriques, qui sont plus rares dans le roman, est également un procédé efficace pour rendre compte d'une réalité, celle d'une génération qui se met à nu, qui se dévoile au lecteur, sans pudeur.

Le faire-semblant des personnages de Nadine Bismuth, dans *Scrapbook*, est tout aussi représentatif d'une réalité contemporaine. La création d'un réseau de personnages qui forment un monde autonome à l'intérieur du roman crée l'illusion de réel qui caractérise l'œuvre. Les personnages forment un monde en soi, un cercle fermé qui se construit tout au long du roman, et dénoncent plusieurs stéréotypes. C'est par cette dénonciation, ainsi que par la dimension ironique du roman que l'œuvre se dissocie du courant réaliste du XIXe siècle, et ce, pour en rire. Cette prise de distance permet au narrateur de prévenir son interlocuteur que son récit ainsi que ses personnages sont faux, construits par un effet de réel, mais qu'ils sont malgré tout très réalistes.

Finalement, la carto-graphie du réel, dans *Nikolski*, est un autre moyen pour faire adhérer le lecteur au réalisme du récit. Les référents géographiques réels constituent une base solide du roman. Les personnages qui voyagent de lieux en lieux, ou qui parfois ne font

que les évoquer, les présentent toujours comme réalistes. Dans le roman de Dickner, il y a aussi cette idée de représenter la génération en mouvement, la génération du voyage. D'ailleurs, la réalité des voyages est mise en place par la construction du roman en trois récits qui alternent, se chevauchent et font voir trois personnages possédant chacun une vie propre, avec un passé et des souvenirs. Cette façon de présenter les personnages oblige le lecteur à voyager d'un récit à l'autre et à reconstruire leur itinéraire, afin de réussir à combler les informations manquantes et ainsi lier les trois récits. *Nikolski* est aussi un roman de réalités imaginées, où les cartes postales, le Livre à trois têtes ainsi que l'île de Nikolski ne sont pas concrets pour les personnages, parce qu'ils évoquent des réalités trop éloignées de leur vie.

En somme, le retour au récit, aux histoires concrètes, sans artifice, chez les trois romanciers québécois, pose le doigt sur une nouvelle forme d'écriture qui intéresse un vaste lectorat à en juger par les nombreux exemplaires vendus. La mise à nu des personnages, la prose simple ainsi que la description du quotidien semblent attirer plusieurs lecteurs qui désirent se divertir et se reconnaître dans l'univers du roman. C'est exactement ce qu'offrent *L'Avaleur de sable*, *Scrapbook* et *Nikolski* par la représentation et l'interprétation qu'ils proposent d'une génération de la ville de Montréal, des personnages qui affrontent la banalité d'un quotidien fidèle à celui des lecteurs.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de fiction à l'étude

BISMUTH, Nadine (2004), *Scrapbook*, Montréal, Boréal, 394 p.

BOURGUIGNON, Stéphane (1993), *L'Avaleur de sable*, Montréal, Éditions Québec Amérique, coll. « Littérature d'Amérique », 240 p.

DICKNER, Nicolas (2005), *Nikolski*, Québec, Alto, 326 p.

Autres œuvres des auteurs à l'étude

BISMUTH, Nadine (1999), *Les gens fidèles ne font pas les nouvelles*, Montréal, Boréal.

BOURGUIGNON, Stéphane (1996), *Le Principe du geyser*, Montréal, Éditions Québec Amérique, coll. « QA compact ».

BOURGUIGNON, Stéphane (2006), *Sonde ton cœur, Laurie Rivers*, Montréal, Éditions Québec Amérique.

BOURGUIGNON, Stéphane (2002), *Un peu de fatigue*, Montréal, Éditions Québec Amérique, coll. « Littérature d'Amérique ».

BOURGUIGNON, Stéphane (2001), *La vie la vie*, Montréal, Radio-Canada.

BOURGUIGNON, Stéphane (2006), *Tout sur moi*, Montréal, Radio-Canada.

DICKNER, Nicolas (2000), *L'encyclopédie du petit cercle – nouvelles*, Québec, L'instant même.

Articles traitant des œuvres à l'étude

BIRON, Michel (2005), « De la compassion comme valeur romanesque », *Voix et Images*, n°91, p. 139-146.

BOIVIN, Aurélien (2002), « *L'Avaleur de sable* ou le goût de (re)vivre », *Québec francais*, 127, p. 90-92.

JOUBERT, Lucie (2007), « Mélange des discours et « confusion des accents : De Madeleine Ferron à Nadine Bismuth et Guillaume Vigneault », dans Lori ST-MARTIN et Isabelle BOISCLAIR, *Voix et images : Féminin/Masculin. Jeux et transformations*, vol. 32, n°2 (95), p. 77-90.

LESSARD, Valérie (2004), « La vérité entre les lignes », dans *Le Droit*, Arts et culture, 16 octobre 2004, p. A16.

Site Internet et texte sur la ville de Nikolski

Alaska Division of Community and Regional Affairs, *Alaska Community Database Community Intermation Summaries (CIS)*, [en ligne], http://www.commerce.state.ak.us, page consultée le 29 janvier 2008.

Aleutians West Coastal Resource Service Area, Volume II, Resource Inventory and Analysis PHD, August 15, 2002.

Ouvrages, articles, textes sur le réalisme

BAETENS, Jan et Dominique VIART (1999), « États du roman contemporain », *Écritures contemporaines 2*, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard.

BOUCHY, Florence, « Réalisme et romanesque contemporain », dans le séminaire Doctorant-e-s / Post-doctorant-e-s. De la didactique à la dialectique. *Nouvelles perspectives théoriques pour l'étude des formes narratives au XXe* [sic] *siècle*.

CASSAC, Michel (dir.) (2004), *Littérature et cinéma néoréalistes. Réalisme, Réel et Représentation*, Paris, L'Harmattan.

DAUNAIS, Isabelle (2002), *Frontière du roman. Le personnage réaliste et ses fictions*, Montréal, PUM, coll. « Espace littéraire ».

DUBOIS, Jacques (2000), *Les romanciers du réel : De Balzac à Simenon*, Paris, Éditions du Seuil.

DUFOUR, Philippe (1998), *Le réalisme*, PUF, coll. 1er cycle.

GENGEMBRE, Gérard (2004), *Le réalisme et le naturalisme*, Pocket classiques.

HAMON, Philippe (1977), « Pour un statut sémiologique du personnage », dans *Poétique du récit*, Seuils, coll. « Points », p. 115-180.

HAMON, Philippe (1985), « Thème et effet de réel », *Poétique*, n° 64, novembre 1985.

HAMON, Philippe (1982), « Un discours contraint », dans Gérard GENETTE et Tzvetan TODOROV, *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », p. 119-181.

HUGLO, Marie-Pascale (2006), « L'art d'enchaîner : la fluidité dans le récit contemporain », *Protée*, « Actualités du récit. Pratiques, théories, modèles », vol. 34, n°s 2-3, p. 127-137.

JOUVE, Vincent (1997), *La poétique du roman*, Paris, SEDES, coll. « Campus Lettres ».

JOUVE, Vincent (1992), « La saisie du personnage », *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, coll. écriture, p. 56-75.

JOUVE, Vincent et Alain PAGÈS (2005), *Les lieux du réalisme : Pour Philippe Hamon*, Paris, Éditions L'improviste / Presses Sorbonne Nouvelle.

POIRIER, Jacques, « Vers une cartographie du roman contemporain », dans Marc DAMBRE (dir.), *Cahier du centre de recherche « Études sur le roman du second demi-siècle »*, n° 1, mai 2002.

WATT, Ian (1982), « Réalisme et forme romanesque », dans Gérard GENETTE et Tzvetan TODOROV, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. « Points », p. 11-46.

WETHERILL, Peter Michael (1992), « Zola et l'effondrement du réalisme », *Lettres romanes*, vol. 46, n°3, p. 185-199.

Ouvrages et articles sur les voyages ou la géocritique

BOUVET, Rachel, CARPENTIER André et Daniel CHARTIER (sous la dir.) (2006), *Nomades, voyageurs, explorateurs, déambulateurs : les modalités du parcours dans la littérature*, Paris, L'Harmattan.

BOUVET, Rachel et Basma EL OMARI (sous la dir.) (2003), *L'espace en toutes lettres*, Québec, Éditions Nota bene.

DOYON-GOSSELIN, Benoît et Jean MORENCY (2004), « Le monde de Moncton, Moncton ville du monde. L'inscription de la ville dans les romans récents de France Daigle » dans *Voix et images*, vol. XXIX, n° 3 (87), p. 69-83.

MELANÇON, Benoît et Pierre POPOVIC (1994), *Montréal 1642-1992 : Le grand passage*, Montréal, XYZ éditeur, coll. Théorie et Littérature.

MORENCY, Jean, Jeanette den TOONDER, Jaap LINTVELT (2006), *Romans de la route et voyages identitaires*, Québec, Éditions Nota bene, collection Terre américaine.

NEPVEU, Pierre (1998), *Intérieurs du nouveau monde : Essais sur les littératures du Québec et des Amériques*, Montréal, éditions Boréal, collection papiers collés.

VITTORINI, Elio (1948), *Conversation en Sicile*, Paris, Gallimard.

PARÉ, François (2006), « *Une ville lointaine* de Maurice Henrie ou le chemin des disparus », dans MORENCY, Jean, Jeanette den TOONDER, Jaap LINTVELT, *Romans de la route et voyages identitaires*, Québec, Éditions Nota bene, collection Terre américaine, p. 175-189.

SING, Pamela V. (2006), « Errances, identités et écritures. Marguerite-A. Primeau et Nancy Huston », dans MORENCY, Jean, Jeanette den TOONDER, Jaap LINTVELT, *Romans de la route et voyages identitaires*, Québec, Éditions Nota bene, collection Terre américaine, p. 239-266.

WESTPHAL, Bertrand (2005), *Pour une approche géocritique des textes*, Vox Poética, [en ligne], http://vox-poetica.org/sflgc/biblio/gcr.html, consulté le 4 décembre 2007. [Article publié dans *La Géocritique mode d'emploi*, Limoges, PULIM, coll. « Espaces Humains », 2000, p. 9-40.]

Réflexions sur la littérature contemporaine

BLANCKEMAN, Bruno (2002), *Les fictions singulières : étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte éditeur.

BLANCKEMAN, Bruno et Jean-Christophe MILLOIS (2004), *Le roman français aujourd'hui : transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte éditeur.

BURGER, Peter (1994), *La prose de la modernité*, Paris, Klincksieck.

CHARLES, Michel (1998), « Le sens du détail », *Poétique*, n° 116, p. 387-424.

CHÉNETIER, Marc (1989), *Au-delà du soupçon. La nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*, Paris, Seuil.

GENETTE, Gérard (1969), *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel ».

GLOWINSKI, Michał (1987), « Sur le roman à la première personne », dans *Poétique*, n° 72.

HUGLO, Marie-Pascale (1997), *Métamorphoses de l'insignifiant*, Montréal, Balzac-Le Griot.

JENSEN, Merete Stistrup (2000), *Les voix entre guillemets*, Odense, Odense University Press.

MERCIER, Andrée (1999), « Écrire la vie. Représentation de l'écriture dans le récit québécois contemporains », *Québec Studies*, n°28 (automne-hiver), p. 107-120.

MONTALBETTI, Christine (dir.) (2001), *La fiction*, Paris, Flammarion.

RABATÉ, Dominique (1991), *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti.

RIVARA, René (2000), *La langue du récit. Introduction à la narratologie énonciative*, Paris, L'Harmattan, coll. « Sémantiques ».

SHERINGHAM, Michael (2004), « Le romanesque du quotidien », dans DECLERCQ, Gilles et Michel MURAT, *Le romanesque*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, p. 255-265.

VIART, Dominique (dir.) (1998), *Écritures contemporaines I. Mémoires du récit*, Paris-Caen, Lettres modernes, coll. « Revue des Lettres modernes ».

VIART, Dominique (1999), *Le roman français au XXe siècle*, Paris, Hachette Supérieur.

VIART, Dominique et Bruno VERCIER (2005), *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas.

ANNEXES

ANNEXE I

LES PERSONNAGES DANS *SCRAPBOOK*

1-Bernard Samson (55 ans) : Professeur et directeur de maîtrise d'Annie Brière
2-Noiraud (chat noir) : Offert par Bernard à Marion
3-Marion Gould (37 ans) : Femme de Bernard au début du roman

4-Annie Brière (23 ans) : Narratrice et personnage principal du roman

5-Johanne Dubois : Directrice du département de langue et littérature françaises

6-Léonie Brière (25 ans) : Sœur d'Annie
7-Guillaume Demers (25 ans) : Technicien pour un studio de télévision, amoureux de Léonie

8-M. Lagacé : Propriétaire d'Annie
9-Voisins pharmaciens : Un couple, voisins d'Annie

10-Benoît Gougeon : Journaliste sportif pour *The Gazette*, premier amant d'Annie

11-Pierre Fillion : Producteur de spots publicitaires et de vidéoclips, amant de Léonie

12-Martine Khouri : Étudiante en études littéraires, rivale d'Annie

13-Papa Réjean Brière : Père d'Annie et Léonie, dentiste
14-Maman Suzanne Brière : Mère d'Annie et Léonie, propriétaire d'une école de diction

15-Hubert Lacasse : Étudiant en études littéraires, il tente de séduire Annie
16-Jean-Charles Lacasse : Père de Hubert et Kim. Propriétaire d'une usine de fromage.

17-Christian Duffroy : Éditeur d'Annie
18-Murielle Vienne : Secrétaire des éditions Duffroy.
19-Didier Vienne : Directeur du Conseil des arts et des lettres du Québec
20-Sophie Blanchet : Directrice littéraire des éditions Duffroy
21-Héloïse Joanette : Directrice artistique (pas importante)
22-Ginette Labbé : Comptable éditions Duffroy (pas importante)
23-Steve Jodoin : Responsable du service de l'expédition aux éditions Duffroy (pas important)

24-Laurent Viau (30 ans) : Correcteur d'épreuves aux éditions Duffroy, premier amoureux d'Annie

25-Marcel Jolicoeur : Auteur

26-Mrs Kerry : Proprio du chalet à Cape Cod

27-Hervé Udon : Chroniqueur littéraire pour *La Presse*

28-Geneviève : Femme de Laurent
29-Jules Viau : Fils de Laurent et Geneviève

30-Gérard Morin : Professeur agrégé, département de langue et littérature françaises, université McGill
31-Bibiane Lemay : Étudiante en études littéraires (pas importante)

32-Kim Lacasse : Demi-sœur d'Hubert

33-Jocelyn Monette : Compagnie Kangourou Films
34-Nicole Monette : Femme de Jocelyn Monette

35-Samuel Chalifoux : Créateur publicitaire, deuxième amoureux d'Annie

36-Traiteur italien qui fait des appels obscènes

37-Maude : ex-copine de Samuel, mannequin en Allemagne

38-Josée : Femme de Pierre

39-Antonin : Fils de Léonie et Guillaume

40-Mme Fallu : Réceptionniste à la clinique dentaire du père d'Annie
41-Mme Dufour : Assistante dentaire

42-Sylvie Blais : Ancienne maîtresse de Guillaume

43-Tarek : Jeune Français d'origine marocaine

44-Hélène Lemay : Chargée de cours qui sous-loue l'appartement d'Annie

45-Michel Lacasse : Oncle d'Hubert qui a un pied à terre à Paris

46-Daphnée : Ambulancière

ANNEXE II

LES LIEUX DANS *NIKOLSKI*

Il y a plusieurs dizaines de noms de lieux dans *Nikolski*, que ce soit des villages, des villes, des pays, des océans, ou tout simplement des bâtiments. Les recenser s'avère une aventure périlleuse, d'autant plus que plusieurs occurrences ne reviennent qu'une seule fois dans le roman et n'ont pas vraiment d'importance. Je propose à tout le moins de relever ceux qui ont un minimum d'importance, pour le simple fait que quelqu'un y ait habité ou que quelque chose y ait séjourné. Les numéros entre parenthèses renvoient à la page dans *Nikolski*.

1- Vancouver (14)

2- Bungalow à Saint-Isidore Junction, à deux pas de Châteauguay qui est devenu la couronne sud de Montréal (16)

3- Sud Alaska – Yukon – Anchorage – les Aléoutiennes (16)

4- Quincaillerie de Anchorage d'où vient la boussole (17)

5- Librairie (18) – S.W. Gam inc., une bouquinerie (21)

6- Étagère des Bob Morane (18)

7- Nord magnétique à 4 238 km en ligne droite – l'île Ellef Ringmes, caillou perdu dans l'immense Archipel de la Reine Elizabeth (18)

8- Rue Saint-Laurent (21)

9- Encyclopédie Lavoisier (23)

10- Appartement de la Petite Italie, juste en face de la statue du vieux Dante Alighieri (je) (25)

11- Roulotte (27) – « Grandpa était un stationwagon Bonneville 1966 beige, plus large que longue » (34)

12- Sasketchewan, Manitoba, Alberta (29)

13- Réserve, près du portage la Praire (Sarah Riel) (29)

14- « entre les Rocheuses et l'Ontario » (29)

15- « le père de Noah, quant à lui, était originaire des lointaines côtes de l'Atlantique » (30)

16- « Tête-à-la-Baleine, village isolé du golfe du Saint-Laurent où aucune route ne se rendait » (31)

17- Cabane minuscule (famille Doucet) (31)

18- Port de Montréal (31)

19- Québec (province) (32)

20- « Manitoba, quelque part entre Boissevain et Whitewater, près de la ligne de chemin de fer » (35) [naissance de Noah]

21- Cartes routières (36)

22- Livre difforme oublié par Jonas (37) Le Livre sans visage (38)

23- Alaska (39)

24- Bureaux de poste (41)

25- Nikolski (42)

26- Montréal [Noah] (48)

27- Cartes marines (54)

28- Maison du père de Joyce (56)

29- « Lyzandre Doucet habitait seul dans une maison branlante, bâtie sur la grève, à quelques kilomètres du village » (58)

30- Île Providence [deux îles] : au nord de l'île Hispaniola, dans les Caraïbes [repaires des pirates] (63)

31- Cimetière de Tête-à-la-Baleine (67)

32- Sept-Îles (70)

33- Chicago (76)

34- Montréal [Joyce] (79)

35- Station de métro Jean-Talon (82)

36- Marché Jean-Talon (83)

37- Poissonnerie Shanahan (84)

38- 1½ de Joyce (87) – appartement 34 (88)

39- Rue Sainte-Catherine (91)

40- 4½ Petite Italie, appartement de Noah avec Maelo (92)

41- Petite chambre de Noah (94)

42- République Dominicaine [pays natal de Maelo] (100)

43- San Pedro de Macorís (103)

44- Épicerie où Noah travaille come livreur (109)

45- Conteneur à déchets (118, 121)

46- Université (133)

47- Bureau de Thomas Saint-Laurent (136)

48- Ruelles de Montréal et ses ordures (135)

49- Cinquième étage de la bibliothèque : Sciences navales, récits de voyages et serpents de mer (143) – Table d'acajou en plein milieu de l'étage (144)

50- Caracas, Venezuela (151) [Arizna]

51- L'enfer : section des livres inclassables dans librairie (169)

52- Île rocailleuse et glaciale où travaille Noah (181)

53- Îles Stevenson (182)

54- Bunker sur cette île (184)

55- Site d'enfouissement Miron, à Ville Saint-Michel (199)

56- Île Margarité, Venezuela (210)

57- New York (222)

58- Newark (aéroport de) (302)

ANNEXE III

DÉSIGNATIONS DE LA VILLE DE MONTRÉAL

La ville de Montréal est facilement reconnaissable, puisque les différents commerces, infrastructures, rues de la ville de Montréal sont nommés. En voici des exemples, suivis du numéro de page où ces désignations sont faites.

1. Bungalow : Saint-Isidore Junction (16)

2. deux pas de Chateauguay (16)

3. librairie : rue Saint-Laurent (21)

4. Nouvel appartement de la Petite Italie, juste en face de la statue du vieux Dante Alighieri (25)

5. Port de Montréal (32)

6. Station de métro Jean-Talon (82)

7. Deux coins de rue plus loin : marché Jean-Talon (82)

8. Poissonnerie Shanahan (84)

9. Rue Sainte-Catherine (91)

10. Mile-End, Hochelaga, Longueuil (92)

11. 4½ : Petite Italie (93)

12. La rive est du boulevard Saint-Laurent, à Montréal, dans un périmètre délimité à l'ouest par la rue Christophe-Colomb, au nord par une ligne imaginaire traversant le métro de Castelnau, et au sud par l'épicerie *Colmado Real*, sise rue Saint-Zotique. (103)

13. Aéroport de Mirabel (103)

14. Rue Dante (109)

15. Avenue de Gaspé (110)

16. Marché Jean-Talon, l'église Saint-Zotique (115)